BOLETIN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones.

BOLETÍN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones



Arte · Arqueología · Historia.



TOMO XIX

1911

MADRID

30 — Calle de la Ballesta — 30

INDICE POR MATERIAS

INDICE POR AUTORES

VII

INDICE DE LÁMINAS

(Las Pinturas y Esculturas están por el orden alfabético de sus autores.)

Págs.

(*) *Véase la rectificación de los correspondientes letreros en la nota primera de la página 191.*

BOLETÍN DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XIX.—Primer trimestre.

Arte ⁕ Arqueología ⁕ Historia

MADRID.—1.º Marzo 1911.

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

Castillo de Almodóvar del Río.

Obras de restauración efectuadas y restos antiguos hallados en las ruinas.

I.—Importancia del monumento

Esta vasta fortaleza, que desde los más remotos tiempos se ha considerado inexpugnable, tanto por las especiales condiciones topográficas del sitio, que domina poderosamente el territorio circundante, como por sus formidables defensas, y que ofrece además tan interesantes recuerdos históricos, hubiera perecido por completo sin las generosas iniciativas de su actual poseedor, el Excmo. Sr. Conde de Torralva, que en Enero de 1902 acordó emprender, bajo mi dirección, las obras de camino del pueblo á la fortaleza y la de restauración general de ésta, conforme al correspondiente proyecto que al efecto formulé (1) y en el que consigné los sucesos que avaloran la importancia del monumento.

El gran adelanto llevado á cabo en los trabajos desde esta fecha y el interés que ofrecen algunos de los restos encontrados en las ruinas, bien merecen dar hoy noticias más extensas de esta fortaleza, en que se refleja la historia militar andaluza durante las Edades antigua y media.

(1) Se publicó este proyecto de restauración en el BOLETIN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, de Mayo á Octubre de 1903.

La superficie del castillo que, según los títulos de propiedad, es de 5.376 metros cuadrados, resulta de 5.627,91 en la escrupulosa medición y plano por mí levantado.

Disposición. — Consta en esencia de una extensa plaza de armas, limitada por amurallado recinto poligonal, sumamente irregular, en armonía con las sinuosidades del terreno. Este recinto, en parte sencillo y en otras doble y hasta triple, se halla además protegido en los frentes NE. y NO. por fuertes y numerosos torreones de muy variadas formas y dimensiones, apareciendo en cambio desprovistos de ellos el lienzo SE. y parte del SO., que son también los que contienen una sola, pero muy elevada muralla, por constituir el terreno que circunda estos frentes un verdadero precipicio.

II.—Estado del monumento antes de la restauración

La primitiva construcción material de las murallas ha sido muy varia; pues mientras unas, principalmente las romanas, han sido perfectamente construidas en toda su altura y sólo parte del refrentado de sillería, por efecto de su heterogenea estructura, se había descompuesto durante el transcurso de los siglos, en cambio otras, especialmente algunas erigidas durante la Edad Media, con el fin de ampliar el primitivo recinto, se habían arruinado por falta de fundaciones, y algunas presentaban en su parte interior grandes oquedades, torpemente producidas por la mano del hombre con el fin de utilizar sus materiales ó buscar soñados tesoros.

Los torreones, compuestos por lo general de esmeradas fábricas de mampostería, refrentada de sillarejo, se hallaban también muy mutilados con igual malévolo propósito.

El conjunto del monumento se hallaba, en suma, en tan lamentable estado, que sólo ofrecía el triste aspecto de una serie de arruinadas, ruinosas y maltratadas fábricas, produciendo en el ánimo del viajero tristísima impresión al contemplar, próximas á desaparecer, aquellas vetustas piedras, que no sólo simbolizan las sucesivas evoluciones verificadas en el arte de las defensas, sino también las diversas manifestaciones artístico constructivas que han inspirado su erección.

Separada del recinto principal y sobre una gran berma del terreno que frente á la cortina SE. corta la escarpa del terreno, se eleva la gran Torre del Homenaje, que domina toda la fortaleza, y con la que comunica por muy alto viaducto.

La tradición vulgar que supone existe una galería subterránea que comunica esta Torre con la margen del río, no pasa de ser una conseja sin fundamento alguno; puesto que no ha sido posible abrirla á través de la durísima roca que forma el subsuelo.

En la época romana comprendía la fortaleza bastante menor extensión, habiendo sido grandemente ampliada en la baja Edad Media. Se acusa exteriormente esta ampliación en el ángulo NE., y se manifiesta también en los sótanos que he dejado practicables entre una y otra muralla en el centro del frente S. y en el ángulo NO.

Importancia arqueológico-militar de la plaza. — La gran extensión de ésta y sus admirables condiciones defensivas, exigían de consuno, para poder sitiarla, disponer, ante todo, de un numeroso y escogido cuerpo de tropas capaz de establecer las debidas líneas de circunvalación y contravalación. Aun así no era dable pensar en el ataque por escalada ó por bastida, no sólo por la región SE., en que tan despeñadas y escabrosas pendientes ofrece el terreno, y cuyas defensas se hallan además reforzadas con la poderosa Torre del Homenaje, que domina sus altas murallas, amparadas por el caudaloso río que corre por su pie á tan gran profundidad; pero ni siquiera era dable pensar hacerlo por la región NO., en que, si no son las pendientes tan abruptas, no era, sin embargo, susceptible de permitir el avance de una torre de ataque, de la elevada altura que hubiera exigido su doble y hasta triple recinto coronado de almenas y protegido por robustos torreones. No eran, ciertamente, menores las dificultades que se ofrecían para intentar abrir brecha en las cortinas con auxilio del ariete, ó batir su pie con la zapa. Eran, por fin, de todo punto imposible las minas en aquella época, por la excesiva dureza de las rocas que sirven de fundación al monumento.

Resulta, pues, que esta fortaleza, que alcanza los tiempos fenicios, que contó importante población en la época romana, que se consideró como plaza de guerra de primer orden, durante la Edad Media y cuyo valor histórico se acrecienta por haber pertenecido al Gran Capitán, contaba efectivamente con elementos defensivos muy supe-

riores á los medios de expugnación de que disponía la poliorcética de la Edad Media.

Esto explica que jamás haya sido tomado á viva fuerza, no constando históricamente más que el haber sido ganado alguna vez, por sorpresa, ó por capitulación en los casos extraordinarios en que, sojuzgado el territorio por nuevos conquistadores, se hacía de todo punto inútil prolongar la resistencia, habiendo conservado su alto renombre militar hasta fines de la décimaoctava centuria, á pesar de la gran revolución que anteriormente había experimentado la fortificación moderna.

Concepto estético-constructivo.—La diversidad de formas y estructuras del monumento revelan las épocas en que han sido erigidas sus diferentes fábricas y los artes á que respectivamente pertenecen, ofreciendo interesantes ejemplares de estudio á los arqueólogos y á los constructores.

Encuéntranse muros de sillería, marcadamente romanos; otros de influencias asirias, y, por fin, de la baja Edad Media.

En los elementos de atado de los torreones se ven arcos y bóvedas pertenecientes á los artes hispano-sarraceno y cristiano y también de influencias esencialmente bizantinas.

Ofrecen sus elementos de atado las dos estructuras, unida y articulada, descollando entre estas últimas la magnífica bóveda ochavada de nervios sobre trompas de arco de herradura que cubre el salón principal de la Torre Mayor y la bella y alta ventana mudéjar del lado de Levante, destinada á iluminar la estancia.

Ornamentación.—En armonía con el destino del edificio, sólo aparecen realzados de parcos ornatos los elementos más característicos de las fábricas.

En la coronación de los frentes de la *Torre Mayor* ó del homenaje están orlados de baquetones corridos los modillones de los derruídos matacanes angulares, y de baquetones zis-zaseados los que sostuvieron los matacanes intermedios. Los pies de lámpara que sustentan los nervios de la cúpula del salón principal de esta hermosa torre se engalanan con hojas de escaso relieve, trifoliadas ó quinquefoliadas, de bordes enteros y de haz, ya liso ó ya hendido en cortes biselados. Los moldados aristones que sobre ellos insisten son de sección trilobada.

Escudo.—Sobre la puerta de entrada á la Torre del Homenaje, aparece el escudo con los atributos de Castilla y León, á cuya corona pertenecía entonces la fortaleza.

Es de arco escarzano por abajo y acuartelado de castillos y leones; los castillos, de tres torres, entre los cuales aparecen al pie ornatos de mampostería que se ven en muchos escudos reales y particulares.



Los costados de la bordura aparecen orlados con rosas centrales de ocho hojas, llenando el resto de cada media faja una elegante tracería mudéjar y un airoso tallo ondeante de encorvadas y puntiagudas hojas. Completan la ornamentación del pie del escudo dos leones echados y aculados entre sí.

En la *Torre de las Campanas* todos los ornatos de costado de los modillones de canes, se obtienen mediante rehundidos formando medias cañas de escaso relieve, ó cortes biselados, y ya dispuestos en baquetones paralelos ó radiados, ya en marco de campo liso, ya formando media concha ceñida por funículo. Los frentes de uno de los canes aparecen orlados de rombos y los restantes de medias cañas en series paralelas. Encontróse, por fin, en esta Torre una gárgola sostenida por un ave muy mutilada, que bien pudo haber sido un águila, y que, como tal, se ha restaurado.

Los canes de la *Torre Cuadrada* aparecen, asimismo, enriquecidos con rehundida ornamentación geométrica.

Vemos, pues, que en los ornatos del castillo almodovariense se manifiesta de ostensible modo la tradición románica y la anglo-sajona, lo que no es de extrañar; pues sabido es que esta influencia subsiste en pleno período ojival en la región andaluza y en otras comarcas de España.

III.—Trabajos preliminares emprendidos en 1902

A la vez que la construcción del camino del pueblo á la fortaleza, se acometieron los trabajos de descombramiento de las fábricas arruinadas, se apearon convenientemente las que cargaban en falso y eran susceptibles de restauración, y se efectuó una exploración general del subsuelo de la muy extensa plaza de armas, que comprende dos grandes plazas parciales; una á Levante, otra á Poniente, de suelo más elevado, comunicándose ambas por el Mediodía.

Encontráronse dos aljibes soterrados que suministraban á la guarnición cristalinas aguas de que carecía la roca que constituye el subsuelo, y se descubrieron, por las bandas N. y S., las murallas correspondientes al primitivo recinto, más reducido que el actual y cuyas fábricas se han puesto de manifiesto ya, exteriormente, donde fué posible, ya dejando sótanos á los que se puede bajar fácilmente para examinarlas. Registráronse por fin las numerosas substrucciones extendidas por todo el subsuelo, que prueban existieron dentro del recinto varios edificios destinados al alojamiento de las tropas, almacenes, cuadras, y probablemente la capilla, de que no carecerían seguramente aquellos guerreros tan creyentes como esforzados. El

número de estas substrucciones y sus variadas estructuras parecen indicar construcciones ligeras, que seguramente variarían con las épocas, á fin de alcanzar mejor el principal objetivo de una eficaz defensa.

Descubrióse por fin en el costado N. la planta de la puerta de paso correspondiente al recinto principal y algunos pequeños indicios de las fundaciones del muro de falsa braga, completamente destrozado por esta parte y sólo conservado su basamento por las bandas O. y parte de la del S., pues del último trozo de ésta tampoco subsistían más que las fundaciones, en las que apareció la planta de la poterna que da acceso al camino de liza.

Con los seguros datos que estos trabajos preliminares me suministraron, pude ya desarrollar el proyecto de restauración general de la fortaleza, estudiando detenidamente las condiciones militares de sus elementos defensivos y su grado de defensa poliorcética, y efectuar asimismo el análisis arquitectónico de sus fábricas, para poder clasificarlas en armonía con las épocas y estilo á que respectivamente corresponden.

Con sujeción á este proyecto, se van ejecutando desde entonces, sin interrupción, las obras de restauración general del castillo, cuya planta inserto á continuación.

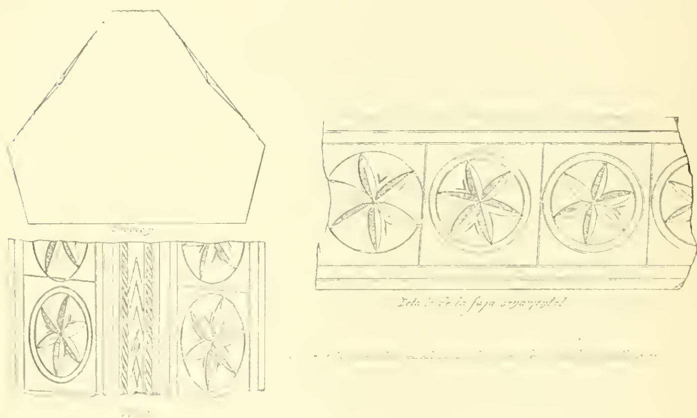
IV.—Restos antiguos encontrados en las excavaciones

En los trabajos de escombramiento de las fábricas derruídas y de exploración del subsuelo se han descubierto representaciones esculturales de animales simbólicos y ejemplares de alfarería, ferretería indumentaria y numismática de diversas épocas que, si bien escasos en número, son, sin embargo, muy estimables, tanto por el valor arqueológico de algunos de ellos, como por justificar otros, no sólo que la situación de la antigua Carbula debió corresponder próximamente al actual Almodóvar del Río, sino también el origen fenicio de este pueblo y su importancia en las épocas romana y medioeval.

Restos arquitectónicos.—En el desmonte de uno de los ruinosos lienzos de muralla que miran á la vega del Guadalquivir se han encontrado cinco ejemplares distintos (uno de ellos duplicado) de piedra arenisca, dignos de notarse por la ornamentación que los engalana.

El primero, incompleto y de sección exagonal, ofrece en las anchas fajas de los chaflanes de su parte superior series de estrellas de seis hojas rehundidas en cortes biselados, trazadas arbitrariamente y sin relación con los ejes, orlando la estrecha faja horizontal de coronación con una banda central de líneas quebradas entre dos funículos.

La sección vertical de este sillar se representa convencionalmente, suponiendo que el plano secante contiene el diámetro correspondiente á dos hojas opuestas de la rosa.



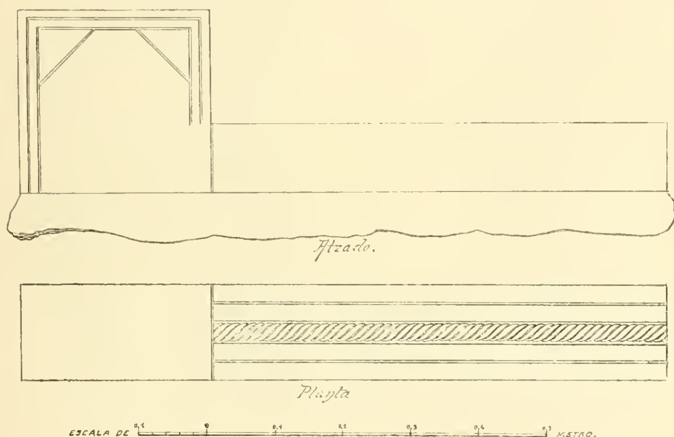
El segundo ejemplar consta de dos sillares, de los que uno, en forma de escuadra, presenta en su paramento dos rehundidos filetes paralelos, cortado el interior por otro en chaflán y cuyos cantos, correspondientes al ángulo interior, se hallan exornados por un funículo central acompañado de dos lisos cordones que corresponden con la ornamentación de otro sillar que se acopla exactamente al primero.

En el tercer ejemplar aparece una faja ornamental compuesta de dos tallos ondeantes moldados en arista viva y entrelazados; en sus senos campean cuatrifolias de corte biselado y en los témpanos exteriores puntas de diamante.

El cuarto, del que se han encontrado dos ejemplares iguales, presenta en su frente una curiosa portadita en bajo-relieve de 0m,240

por $0^{m},145$ compuesta de marco rectangular, orlado, en su cabeza y costados, por un funículo entre dobles y lisas fajas. En el campo interior aparece un arco también funicular de herradura apeado por columnas, de fustes también funiculares, cuyos acampanados y lisos capiteles reciben los arranques del arco por el intermedio de dos zapatas. El tímpano sobre el arco zis-zaseado.

Estos sillares, tanto por la forma de su ornamentación, como por su factura, resultan notoriamente visigodos y debieron, por lo tanto, corresponder á monumentos de aquella época, destruídos posterior-

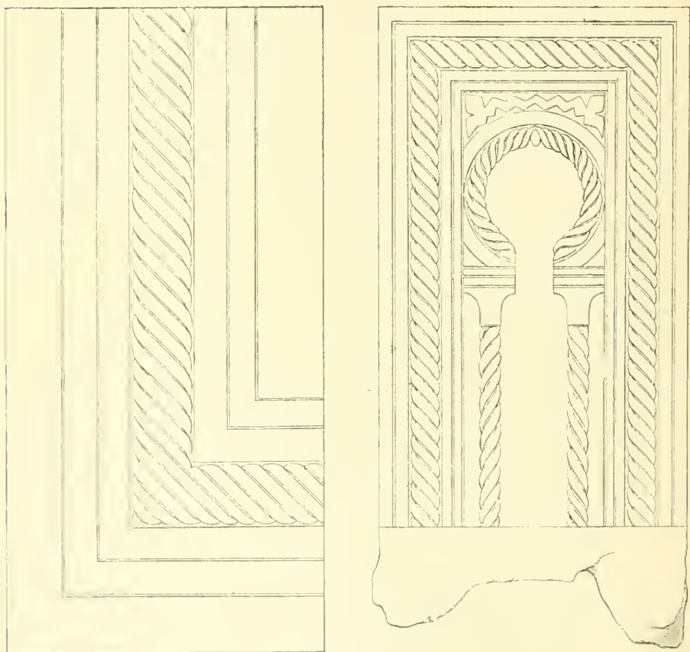


mente, y cuyos restos fueron utilizados en la construcción de los lienzos de muralla erigidos en la baja Edad Media, con objeto de ampliar el recinto primitivo de la fortaleza.

De estos ejemplares, el cuarto es el que por su característica ornamentación y por las particularidades que lo distinguen, merece un detenido examen comparativo con otros restos de este arte encontrados en diversos puntos.

Los arcos de herradura hispano-visigodos ofrecen variedad de trazados. En el reconocimiento que yo practiqué en la iglesia visigoda de San Juan Bautista de Baños de Cerrato, para el anteproyecto de restauración del monumento que presenté á la Academia de San

Fernando en 12 de Abril de 1881, tuve ocasión de ver que el peralte es de un tercio del radio, proporción que el reputado arqueólogo señor Gómez Moreno dice, en su *Excursión á través del arco de herradura*, que ha tenido ocasión de comprobar en varios monumentos. Mi comprofesor Sr. Lampérez, en su *Historia de la arquitectura cristiana*



española, asigna igual proporción en el referido monumento del santo Precursor y en el de San Pedro de Nave, mientras que en otros, como en San Juan de la Peña, ha visto que dicho peralte es de $^{2}/_{5}$, habiendo encontrado también ejemplares, como en San Cebrián de Mazote, en que dicha relación fluctúa entre $^{1}/_{3}$ y $^{1}/_{5}$ del radio.

El trazado de dicho arco se compone, por lo general, de un semicírculo superior acordado por dos ramas inferiores, ya correspondientes á otro círculo de distinto radio, ó ya trazadas á sentimiento. El estradós del arco, bien es concéntrico al intradós como en una estela leonesa y en otra de Mértola, bien se prolonga verticalmente como en el portal de la iglesia de Baños, ó bien, por fin, corre en líneas divergentes hasta el arranque, como en el arco absidial de la citada iglesia del Bautista y en la puerta de Almodóvar en Córdoba, siendo de notar que todos estos arcos parten en ángulos agudos de la horizontal inferior de arranque. Por fin, el diámetro del arco, bien resulta mayor que la luz del intercolumnio, como en el de la estela leonesa, bien igual, como en el de entrada de la iglesia de Baños, ó bien menor, como en las arcadas de este último templo, y ya cargan éstas directamente sobre los capiteles, siguiendo la tradición latina, cual se ve en las arcadas del repetido templo del Bautista, ya por el intermedio de zapatas únicas, y éstas, á su vez, bien lisas, como en uno de los arcos de San Pedro de Nave, bien decoradas, como en otro de la misma iglesia.

En cuanto al arco almodovariense, objeto de esta disertación, es completamente circular y de curvatura uniforme en toda su extensión; su diámetro supera en más de un tercio la luz del intercolumnio, y ofrece á más las particularidades siguientes: hallarse más cerrado de arranques y ser, por lo tanto, su peralte muy superior á todos los demás por mí conocidos, y cargar sobre los capiteles dobles zapatas cortadas de cuadrado por ambas cabezas en prolongación de los achaflanados arranques del arco que sobre ellas insiste.

Constituye, pues, á mi ver un ejemplar interesante.

V.—Obras de restauración ejecutadas hasta el día

Reconstruidas ya en gran parte las murallas arruinadas y ruinosas, recalzadas las que cargaban en falso, refrentadas de nuevo, según las primitivas estructuras, las en que sólo aparecía descompuesto su revestido de sillería, y restaurados, por fin, parte de los interesantes torreones, va recobrando paulatinamente el monumento el imponente aspecto exterior que le prestan sus aspilleras y parapetos coronados de merlones y volados matacanes de ángulo, así como el

estético é instructivo efecto interior que producen sus típicas é interesantes bóvedas, algunas de tradición oriental, de que sólo subsistían pequeños aunque suficientes restos para poder efectuar una acertada restauración.

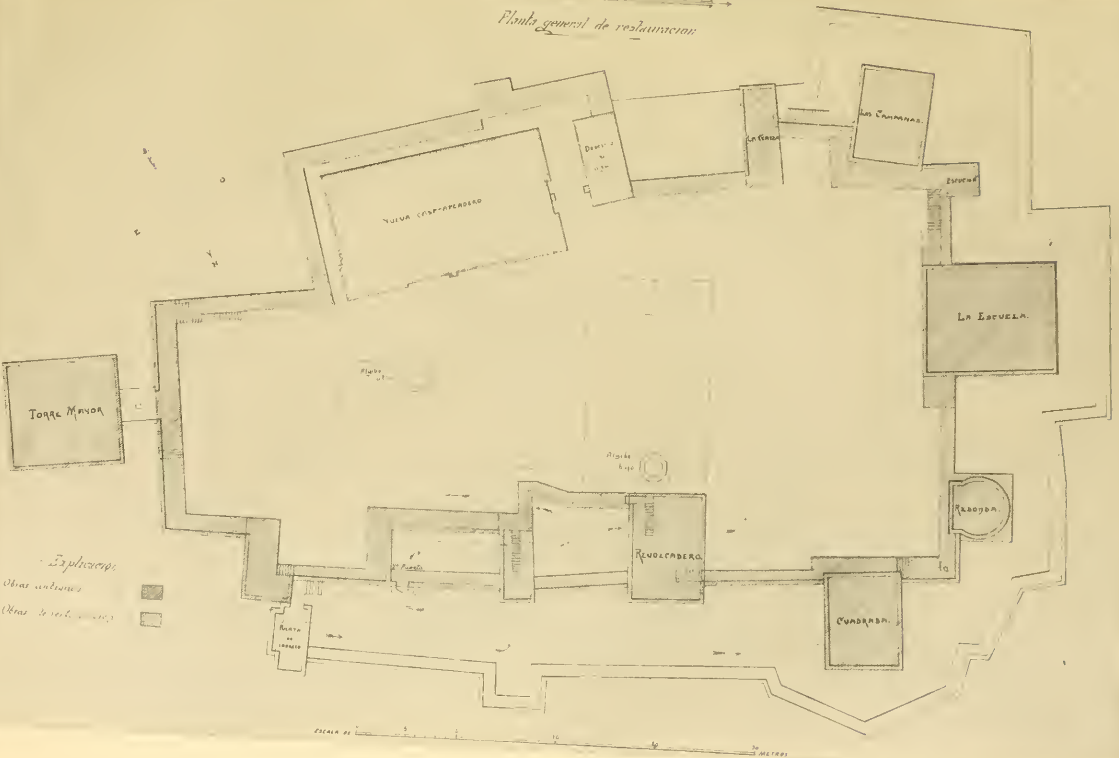
Las últimas murallas, ya restauradas, del costado de Levante, son romanas en su cuerpo inferior y posteriores á la reconquista en su parte alta; se hallan erigidas sobre abrupta roca porfido-feldespótica de corte casi vertical, y aparecen protegidas en su centro por la poderosa y avanzada Torre del Homenaje, que constituye una verdadera torre albarrana, unida al recinto por un muy alto viaducto, cuyo inminente estado de ruina exigió su completa reconstrucción, con aparejo idéntico al de la bóveda derruída.

En los frentes de esta torre subsiste parte de los modillones y aparecen manifiestas señales de los matacanes cubiertos que sobre ellos insistieron y que cubrían los huecos del salón principal, y en las coronaciones de los ángulos exteriores vense, asimismo, parte de los modillones que sostuvieron los derruídos matacanes volados, que, con los almenados adarves, constituían las defensas altas, y que denotan bien á las claras la época de su erección. Esta torre, la más interesante del recinto, continúa sin restaurar. Dibújanse sus imponentes siluetas en el límpido azul del cielo, y allá en el fondo aparece la deliciosa campiña cubierta de exuberante vegetación y regada por el caudaloso Betis, produciendo un soberbio conjunto de agradable y singular contraste.

Por el costado N. destácanse, sobre su segundo recinto, la *Torre Cuadrada* y el interesante y ya completamente restaurado *Torreón del Moro*, cuyos huecos exteriores en arco de herradura, así como las bovedillas de arcos escalonados y por arista, de generación bizantina de su escalera, indícase bien patentemente la exactitud del nombre que le ha conservado la tradición.

Por el costado O. se hallan próximos á terminarse los lienzos de muralla del segundo recinto, con lo cual, amparada ya convenientemente la ruinosa *Torre Redonda*, podrá acometerse su restauración, que completará con la *Torre Escuela*, y la ya restaurada y característica *Torre-Escucha*, los elementos defensivos de este importante costado.

A medida que avanza la reconstrucción de murallas y torreones



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

correspondientes á estos dos últimos cuadrantes y se van limpiando de escombros los ásperos y accidentados riscos en que asienta su planta la histórica fortaleza, va ésta recobrando su formidable y bélico aspecto primitivo, en contraposición al risueño caserío del pueblo erigido en la vertiente N. al amparo de la fortaleza y cuyas blancas fachadas y patios engalanados de olorosas flores imprimen á su edificación el característico aspecto de los pueblos andaluces, siendo también muy atractivo el conjunto que forman las potentes defensas del costado accidental y de su escarpado suelo pétreo, separado de la frondosa vertiente opuesta, por profunda cañada, regada por arroyuelo.

Finalmente: las ya restauradas murallas romanas y medioevales del costado S., no menos elevadas que las del E., aparecen protegidas por la interesante, pero muy mutilada, *Torre de las Campanas,* en la que ya se ha restaurado su cuerpo inferior romano, su escalera de subida á la azotea y sus volados matacanes angulares de coronación, que la imprimen pintoresco efecto.

VI.—Obras de nueva planta

En el avanzado cuerpo central de la región S. se erige la nueva Casa-apeadero, con deliciosas vistas á la campiña, y cuyas fábricas de sillería en fachadas y vestíbulo y de ladrillo en el interior, se hallan ya terminadas, faltando tan sólo las chimeneas y las obras complementarias interiores.

En su disposición interior he procurado, hasta donde mis conocimientos lo permiten, satisfacer todas las condiciones de comodidad é higiene que exige la vida moderna, estudiando la ventilación y la calefacción del edificio para invierno y su refrescamiento para verano.

Además se ha erigido contiguo al edificio un doble depósito que reciba, por el intermedio de elevado acueducto, las aguas llovedizas del edificio principal y directamente las suyas propias, á fin de disponer de suficiente caudal de aguas para sanear los retretes, reservando las de los aljibes para los usos domésticos.

Este complemento, tan indispensable para hacer amena la estancia en el edificio, contribuye con sus variadas siluetas, inspiradas en

las artes medioevales, á dar movimiento y vida al conjunto, y constituye la última, si bien modesta expresión, de la historia del monumento, escrita en indelebles páginas de piedra.

VII.—Personal de las obras

La generalidad de los obreros que hoy tengo en los trabajos, reconocidos á su bondadoso patrono, que hace tantos años los viene sosteniendo, y deseando el acierto en los trabajos que les encomiendo, se enteran minuciosamente de mis trazados é instrucciones y realizan con esmero, tanto las delicadas obras del embovedado vestíbulo de cantería de la nueva casa, con las caladas tracerías moldadas de montantes y antepechos, y el artístico alfarge con lacunares de azulejos, que cubre el comedor, cuanto las, para ellos, desconocidas bóvedas bizantinas de ladrillo y las peligrosas obras de volados matacanes angulares de las torres, erigidas á considerables alturas sobre el terreno.

Justo es, pues, que consigne mi satisfacción, no sólo por la eficaz cooperación que en la parte económica me presta el digno administrador Sr. D. Pedro del Toro, sino también por hallarme al frente de entusiastas obreros que tan diestramente coadyuvan á realizar el honroso cometido que se me ha confiado.

RESUMEN

La restauración del muy extenso castillo almodovariense se halla, según acabo de exponer, en vías de constituir un hecho consumado en no lejano período.

Las obras resultan en aquel elevado sitio sumamente costosas.

La explanación de la nueva vía desde el terreno al castillo, en coto de éste, con que se inauguraron los trabajos, exigió la construcción de altos terraplenes y profundos desmontes intermedios, abiertos paulatinamente en la dura y abrupta roca porfídico-feldespática, con pequeños barrenos de pólvora, á causa de la contigüidad al pueblo. En el resto del término sólo existe carretera desde la estación de la línea ferrea á la villa, así es que el trayecto que separa ambas vías

tiene que efectuarse por las afueras del caserío en detestables condiciones. Al enorme precio á que resulta el arrastre de materiales hay que agregar el del agua, pues no siendo suficiente la que suministran los aljibes, hubo necesidad algunos veranos de surtirse del Guadalquivir, que corre al pie de la fortaleza, á hectómetro y medio de profundidad y sin vía directa de comunicación.

Los andamiajes, por su grán elevación y accidentado suelo, son asimismo muy costosos, y, por fin, los fuertes vendavales que reinan en invierno, dificultan la labor de los sufridos operarios, á pesar de lo cual han continuado los trabajos sin interrupción alguna, desde hace nueve años, á fin de no dejar parados á los obreros, precisamente en los meses en que más escasea el trabajo.

El entusiasta poseedor de la fortaleza, Excmo. Sr. Conde de Torralva, da, pues, un elocuente ejemplo de amor á las glorias patrias y de protección á las clases obreras, consagrando sus rentas á perpetuar la vida de un monumento de tan gran importancia histórica, y cuyas severas é imponentes formas, dominando un inmenso y bello horizonte, revelan el poder y espíritu guerrero de las pasadas generaciones y las evoluciones sucesivas verificadas en el arte de la guerra á través de tan continuada serie de siglos, así como también las diversas influencias constructivas y artísticas ejercidas durante tan largo período en el arte hispano-cordobés.

ADOLFO FERNÁNDEZ CASANOVA.

UNA OBRA DE JUAN DE ARFE

A pesar del ambiente de positivismo que hoy se respira y la preferencia que se manifiesta por los intereses materiales de la vida, aún hay por fortuna personas, y es un hecho que cada día son más, á quienes atraen y entusiasman aquellas ideas y asuntos que alimentan las más nobles y sublimes aptitudes del espíritu. Es como un resurgimiento de espiritualismo y de protesta contra aquellas abyectas propensiones.

Tal sucede con respecto á las ciencias y muy especialmente á las bellas artes. Y como se sabe que el más rico tesoro de las obras de arte se halla en las de los tiempos pasados, ya para conocer su desenvolvimiento é historia, ya como realización en muchas de ellas de los más perfectos ideales de lo bello, se las busca con afán y, cuando se logra dar con alguna desconocida, después de admirarla, nace el deseo de darla á conocer y transmitir á otros el aprecio y entusiasmo que ha producido, haciéndoles así participantes de los más puros goces que en el orden natural disfruta el hombre en la contemplación de las maravillas creadas por los genios del arte.

De una de estas admirables obras, de famoso artista, hasta ahora desconocida, que pasó inadvertida para los que, como Palomino, Ponz y tantos otros han dado noticia y descripción de nuestros monumentos artísticos, vamos á dar razón en este escrito. El nombre de su autor es bastante para que desde luego despierte interés por conocerla, y á pesar de la impericia para este propósito del que esto escribe, siempre, sin embargo, complacerá á los aficionados y contribuirá á mayor gloria del artífice y honor de la Iglesia que, como en todas partes y en

todos tiempos, influyó con su esplendidez en florecimiento de las artes bellas y de sus obras más portentosas.

La última obra quizá, al menos de las de verdadero empeño, que salió de las diestras manos de Juan de Arfe, fué la Custodia ó templete que para llevar en procesión el Santísimo Sacramento fabricó para la Catedral de Osma, lo cual hace presumir la circunstancia de haberla dado por terminada en Mayo de 1602, y ya era muerto en Septiembre de 1603. Y también hace verosímil fuera esta su obra de una especial perfección, pues la labró después de haber manifestado sus prodigiosos talentos de artista en otras varias que ya había hecho en años anteriores para ciertas iglesias, de que hace mención al aceptar el compromiso para ésta, y sobre todo el singular esmero que promete emplear en esta obra y que, en efecto, debió realizar, hasta el punto de no ocultar su complacencia á medida que iba ejecutando y adelantando en la ejecución de ella, como lo muestra en su correspondencia con el Cabildo de Osma.

Seguramente que los amantes del arte entrarán en deseo de conocer esta obra de Juan de Arfe. Desgraciadamente no existe ya en esta iglesia. Los franceses se apoderaron de ella en 1808. Tendrán, pues, que contentarse con lo que aquí se dirá acerca de aquella alhaja; lo bastante para formarse idea de lo que sería, y también la satisfacción de conocer quizá mejor á aquel gran artista por los detalles de su obra y algunos rasgos de su carácter, que se consignan en sus propios escritos en el curso de la ejecución de aquélla.

Decidido el Cabildo Catedral de Osma á tener unas andas y Custodia para la procesión del Corpus, dió orden á su Secretario que escribiera á Juan de Arfe en 1598 haciéndole saber «pues que en años pasados escribió V. m. á esta Iglesia se había ocupado en labrar algunas andas de plata en diferentes iglesias de estos reinos y que si en ésta se hubiesen de hacer se le avisase; ahora que hay comodidad para ello, porque estos señores Prior y Cabildo tienen muy buena relación de la destreza é inteligencia de V. m. en el arte y holgarían mucho fuese de su mano me han mandado avise á V. m. y de su parte le pida que hallándose desocupado tome trabajo de venirse á esta Villa del Burgo de Osma, con alguna traza de las muchas que terná, para que si le estuviese bien se encargue dellas...»

A esta invitación respondió Juan de Arfe desde Madrid en carta de

su puño y letra con fecha 7 de Octubre de 1598: «Acabando las Custodias de Burgos y Valladolid, que se hicieron juntas, me acuerdo de escribir al Cabildo de esa Santa Iglesia lo que V. m. por la suya me dice, y después acá me hizo el Rey nuestro Señor, que esté en el cielo, del officio de Ensayador mayor de la Casa de moneda de Segovia y me mandó venir á esta Corte á asistir en esta casa de obras en el reparo de las figuras de los entierros de la parte del Emperador y suya, y que de camino le hiciese ochenta cabezas de Sanctos y Sanctas para los relicarios de San Lorenzo, en lo cual estoy entretenido y acabaré con el favor de Dios de aquí á Marzo, y para hacer lo que V. m. por la suya manda, será necesario pedir licencia á Su Mag. y si me la diere iré á esa Villa y llevaré la traza apropósito, y no me la dando, irá Lesmes Fernández del Moral, mi yerno, que es lo mismo que yo...»

Por la dificultad que aquí indica, ó quizá por su edad y rigor de la estación y molestias de tal viaje al Burgo, mandó á su yerno como anuncia en su carta de 4 de Noviembre «que con el Dr. Puelles (canónigo de Osma) irá Lesmes Fernández y llevará la traza para la Custodia y será muy apropósito con dos varas de alto, que es lo que tienen la de Valladolid y la de Avila. Lo demás se tratará con él para lo cual llevará poder y recado que basten...»

Las cartas de Juan de Arphe (que así se firma), son de clara y hermosa letra sin abreviaturas tan en moda entonces, y el estilo conciso y elegante, verdaderamente clásico, como tienen ocasión de observar los que lean sus obras literarias. Todas tienen en el cierre un sello sobre oblea; es oblongo y de campo como de una peseta, y aunque no se distingue bien por estar ya carcomidos, sí que tiene cuatro cuarteles. En el primero parece ser un león rapante; el segundo claramente tres corazones en triángulo; el tercero ajedrezado, y el cuarto los mismos tres corazones. El escudo con cimera; casco con lambrequines y encima un león rapante.

Vino en efecto al Burgo Lesmes Fernández del Moral, y formuladas y aceptadas las condiciones, con poder que traía de Arfe, otorgó escritura pública de compromiso para hacer la Custodia en 5 de Enero del año 1599. A esta escritura se siguió otra en Madrid de ratificación, otorgada por Juan de Arfe y Ana Martínez de Carrión, su mujer, y Lesmes del Moral y D.ª Germana de Arfe, su mujer.

Por lo que aparece, pretendió también la construcción de la Custo-

Holgara mucho aver hecho la jornada que vino presen-
te el Moral para conocer y servir parte de la md. que
v. s. nos hizo en todo lo que vio lugar mirando en todo
lo que al servicio de Dios convenga y al aprovechami-
ento dessa santa yglesia, y aunque el concierto
se corto en mi daño, procurare yo aven-
tajar la obra de manera que sea mejor ~~que las~~
que hasta agora tengo hechas, y acabada con el
favor de Dios yre para gozar de ver meter en
ella el santo Sacramento, pues con el conten-
to de aquel dia quedo pagado de lo que a falta-
do a lo que es dinero, y en el tiempo procurare
abreviarlo de manera que todos lo veamos aca-
bado a servicio de Dios con prospero fin, nues-
tro señor &c. de Madrid a los 20 de enero 1599

Joan de Arphe [illegible]

Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

Carta de Juan de Arfe al Cabildo de la Catedral del Burgo de Osma, con motivo de la ejecución de su custodia

dia Lázaro Encalada, platero de Valladolid, al cual por modo de generosidad se le encargó una lámpara grande de plata para la Capilla de San Pedro de Osma, por la que se pagó unos cinco mil reales de hechura.

La traza ó diseño que presentó Arfe se aceptó con algunas modificaciones, principalmente con la de que en el segundo cuerpo de la Custodia, donde se figuraba la estatua de San Frutos, lo cual hace presumir que había tenido tratos con la Catedral de Segovia, se había de poner la de Jesucristo con la oveja perdida en sus hombros.

Condiciones: 1.ª Que había de ser de peso de 230 á 240 marcos de plata, y si más pesase no se le abonará más que el exceso en el peso.

2.ª Que la había de acabar y entregar para el Corpus de 1603.

3.ª Que en ella se acomode el Cáliz de oro que tiene la Catedral, poniéndole una sobre-copa ó araceli en que ha de ir el Santísimo de plata sobredorada y piedras preciosas que haga juego con el Cáliz, las cuales le dará la Iglesia.

4.ª Que en los seis claros de los intercolumnios del primer cuerpo se han de poner las estatuas de San Pedro de Osma y Santo Domingo de Guzmán, patronos de esta Iglesia, y los cuatro Doctores de la Iglesia.

5.ª En el segundo cuerpo, donde figura San Frutos, se ha de poner Jesucristo con la oveja perdida y en el tercer cuerpo Dios Padre y el Espíritu Santo.

Que la Catedral le dará la plata necesaria y pagará la hechura á razón de once ducados por marco, entregándole y pagándole, á plazos convenidos, la plata y precio de la hechura.

Sobre esto escribió Arfe en 20 de Enero de 1599 lamentándose de no haber podido ir al Burgo para dar gracias por el favor del Cabildo, y añade que «aunque el concierto fué corto, según las cosas andan, procuraré yo aventajar la obra de manera que sea mejor que las que hasta ahora tengo hechas. Y acabada la obra con el favor de Dios iré para ver meter en ella el Sancto Sacramento, pues con el contento de aquel día quedo pagado de lo que ha faltado á lo que es dinero...»

(Véase el facsímil de tan interesante documento que publicamos como lámina.)

Los sentimientos de piadosa devoción que Arfe manifiesta en esta carta son los mismos en otras espontáneas expresiones de las demás, en las cuales se revela tan buen cristiano como insigne artista.

Algunas dificultades surgieron posteriormente en cuanto al aprecio de la plata vieja que se le entregaba, que eran alhajas de la Iglesia, en las cuales había algunas doradas y con labores, probablemente de mérito arqueológico ó artístico, según hace presumir la relación de las que se le dieron, y á la observación que le hacia el que se las entregaba contesta al Cabildo en 23 de Febrero con donaire «que el Dr. Parra (comisionado) es tan buen Capitulante, que no quiere exceder en cosa, sino irse á plana renglón según la instrucción que V. S le dió ..» y que las alhajas al fin se habian de quebrar; que como de labor gótica que eran costaba mucho separar el oro que tenían y que perjudicaban la plata con tantas soldaduras en sus labores.

En Agosto dice que ya iba la obra adelantada, «que todo va hecho con afición grandísima y con ventaja de todas las Custodias que tengo hechas en Castilla, como es testigo de vista el Maestrescuela La Canal, allí presente, y que para apretar en la obra ha venido bien que Su Magestad se haya detenido en Aragón». Que vayan preparando las piedras finas que se han de poner en el araceli, y las figura en su carta.

En conformidad con el contrato, Arfe fué recibiendo en distintos plazos el material de plata y cantidades á cuenta de la hechura, consignándose cada entrega en escritura pública en Madrid ante el escribano Palacios.

Por fin, en 16 de Mayo de 1602 se hace el peso de la Custodia, ya terminada, por Luis de Melgar, contraste y marcador de Madrid, en pesos parciales de las diferentes piezas, y resultó ser en total de 245 marcos y fracción.

El documento á este trámite correspondiente dice así:

Peso de la Custodia de osma hecho en 16 de mayo de 1602. P Melgar Contraste y marcador desta billa de Madrid.

El Embasamento del trunfo de Christo, conbasa y cornisa, y el freso y cornisagrande, pesan todas tres pieças quarenta y siete marcos..........	4
Los arcos y bobeda y la chapa del asiento de las columnas y Sanctos y caliz de oro, y la chapa de sobre la cornisa pesan todas quatro pieças çinquenta y dos marcos, quatro onças y seys ochavas...	5
El dombo y las doce columnas mayores, pesan quarenta y dos marcos y siete onças y seys ochavas..........	4

Los dos cuerpos de sobre el dombo con la figura de Christo y la oveja perdida y el Dios padre, con el remate y cruz, y todos sus bancos y remates, pesa todo junto con sus columnas cinquenta y dos marcos, quatro onças y dos ochavas.................... 5

Las seys figuras de los Doctores y las seys capilletas con sus campanas y rremates, pesan treynta marcos, vna onça y cinco ochavas... 3

Las seys ympostas grandes con sus chapas, y los seys niños de musica y los seys angeles de las enjutas de los arcos y los 12 hieroglíficos del freso y las rosas que claban la chapa del embasamento y las hembras de los tornillos de las capillas y figuras, y el relicario dorado, pesa todo veynte marcos, tres onças y cinco ochavas......... 2

Lo qual se peso en el contraste y marcador de esta villa, que pesa todo doçientos y quarenta y cinco marcos y seys onzas.

Todo este documento está escrito por Arfe y firmado por el contraste. A falta de la Custodia y aun de la traza ó modelo es bastante este escrito para formarse una idea de lo que era esta alhaja.

Resulta, pues, que esta Custodia tenía tres cuerpos ó capillas, sobre el alto basamento el primer cuerpo con doce columnas, sin duda pareadas; en los intercolumnios los seis santos dichos, y en el centro y fondo se ponía el Cáliz con el Ostensorio del Santísimo. En el segundo cuerpo Jesucristo con la oveja y en el tercero Dios Padre y colgando el Espíritu Santo en forma de paloma, adornado todo el templete con ángeles, músicos y campanillas.

El 6 de Junio de 1602 ya estaba la Custodia en el Burgo, y en esa fecha se otorga aquí escritura de liquidación por Lesmes Fernández del Moral con poder de su suegro Juan de Arfe, y se consigna que aunque resultan cinco marcos de exceso sobre lo concertado, se le abonen plata y hechura con más cincuenta ducados *graciosos* por la puntualidad con que ha cumplido y la bondad de la obra.

De esta liquidación resulta que los 245 marcos que tenía en plata, á razón de 67 reales marco que se había computado, hacen 16.435 reales; la hechura á 11 ducados por marco importa 29.645 reales, más por otros trabajos accesorios y la gratificación 1.672, hacen una suma del costo de unos 47.500 reales, los cuales, en razón de ocho por uno en que algunos calculan el valor del dinero actualmente en relación á aquellos

tiempos, equivaldría hoy á unos trescientos mil reales el valor material de esta Custodia.

Como digno de anotarse aquí consideramos que en los recibos de trabajos complementarios de esta obra, de lapidarios (uno se llama y firma Alejandro Magno) engastadores, etc., casi todos extendidos de letra de Arfe, se consigna que éste por entonces (1602) vivía en la calle de Preciados, en la casa de Librada Villaverde.

En 13 de Septiembre de 1603 reciben en Madrid por ante Escribano lo que restaba de pagar de la hechura de la Custodia, Ana Martínez de Carrión, viuda, mujer que fué de Juan de Arfe, difunto su marido, y Lesmes Fernández del Moral, su yerno, y D.ª Germana de Arfe, su mujer, hija legítima de los dichos Ana y Juan de Arfe.

Y ahora quizá preguntará el curioso lector, ¿cuál fué la suerte de esta obra de Juan de Arfe? Bien lamentable por cierto. La invasión francesa que no pudo domar nuestro valor patrio, supo, sin embargo, arrastrar en su huída, á falta de otros trofeos, impíos despojos de tesoros inapreciables de fe, de riqueza y de arte.

El 20 de Noviembre de 1808 entró en el Burgo de Osma un cuerpo de veinticinco á treinta mil hombres del ejército francés, sin duda destacado del que había llegado á Aranda de Duero por la carretera de Francia, yendo aquéllos en dirección á Soria.

Los habitantes del Burgo abandonaron la población, y los diez días de estancia aquí de los franceses fueron de general saqueo. Forzaron las puertas de la Catedral y se apoderaron de alhajas, ornamentos y dinero. Al seguir á Soria, entre los objetos del botín se llevaron esta Custodia, según dejó escrito y firmado para memoria en un libro litúrgico de uso en la Catedral, lamentando especialmente esta pérdida, un caracterizado eclesiástico de esta iglesia que presenció este desastre.

No se sabe quién fuera el Jefe de esta tropa; en Febrero siguiente era Comandante de Soria el General Le Brum.

Deportado en masa á Soria el Clero Catedral de Osma por la autoridad francesa en Diciembre de 1811, se le obligó á entregar allí las alhajas del culto, y así se verificó mediante un inventario. En él no figura la Custodia. ¿Qué había sido de ella? Recordando lo que sabemos pasó en el Museo Nacional de Madrid con algunos cuadros notables y en otras partes, y aun en el Burgo, de que se apoderaron Jefes franceses, de los cuales no se volvió á saber, hay para presumir que la Cus-

todia de que aquí se trata, se reservara y trasportara como tantas otras cosas á Francia y actualmente se halle expuesta á la admiración del público en algún Museo. Cuesta mucho trabajo resignarse á creer que alhaja tan rica, de inapreciable valor artístico, en la cual el mismo artífice mostró especial complacencia al contemplarla hecha, fuera aniquilada, machacada y fundido su metal para moneda ú otros objetos. No queda, pues, más que el recuerdo de ella y la honda pena de la pérdida de tan valiosa joya, monumento precioso del arte español.

Burgo de Osma, 20 de Noviembre de 1910.

Sinforiano de la Cantolla
Canónigo de Osma.

VELÁZQUEZ,

el salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del Pintor.

Gran admirador de Velázquez, pintor de la suprema verdad y artista de la suprema elegancia, desde hace años que en una de sus obras capitales, el retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos, rechazaba impenitente mi razón el espectáculo del vientre de la jaca, de las piernas escorzadas y de los brazos levantados del bruto, cuya posición yo no podía aceptar como normal.

La belleza incomparable de esa obra suplia por toda falta. Pero un día, la porfía de mi razonamiento halló repentino eco en la imaginación, y creí ver claro, instantáneamente, lo que nadie, que yo sepa, había visto: que el lienzo no era propiamente un cuadro, sino una apaisada *sobrepuerta* concebida por Velázquez en algún conjunto decorativo, suponiendo en la obra un punto de vista mucho más bajo que el terrazo de la pintura.

Apenas sugerida esa idea, obsesionado por ella, leí los libros de nuestros velazquistas, en especial los *Anales* de D. Gregorio Cruzada Villaamil, cuyas explicaciones erradas, pero basadas en algunas buenas noticias, me sugirieron la idea de que los cinco retratos reales ecuestres de Velázquez se concibieron para decorar el Salón de Reinos del Buen Retiro. Mi convicción fué anterior á la prueba plena, que ahora ofrezco á la publicidad, tras el examen de la provisional ó de indicios en que durante años reposaba mi idea.

Tratándose de Velázquez, del más grande de los pintores del mundo, nada es baladí; pero menos que nada la idea que podamos formarnos de la original colocación primitiva de sus lienzos. Que si no hay ni ha habido nunca pintor (ó escultor) que no haya tomado en cuenta el lugar de destino al concebir y al ejecutar una obra pictórica, menos que nadie aquel artista, quienquiera que sea, que tiene

á la luz por principal elemento de su técnica, y casi, casi, por el secreto protagonista de su cuadro. Para los luministas de nuestros días, y para Velázquez, el grande y único precursor de ellos, ese *personaje* interviene en sus cuadros tanto como pudiera intervenir el oculto Destino en las tragedias griegas.

Cómo, además, concebía un conjunto decorativo, Velázquez, artista íntegro y *total*—que no puede ser sólo pintor quien á gran pintor llegue—, era y es y será un gravísimo problema que sólo por sucesivas investigaciones podremos llegar á barruntar sin resolverlo. Esta mía es la primera, y sólo presentable como modesto ensayo.

La más severa crítica velazquista, la de Beruete, integérrimo autor de la depuración y de la más cruel discriminación de las obras auténticas y no auténticas de Velázquez, ha dejado, por ahora, reducido el número de las verdaderas á un corto centenar:—83 en la primera edición, francesa, de su libro; 90 en la segunda, inglesa; 93 en la tercera, alemana; hoy algo más (1).—¿Y no es causa de profunda pena pensar que ninguna de esas cien obras (la mejor mitad en España y en el Prado; la mayor mitad fuera) se conserva en su marco, en su decoración, ni siquiera en el lugar para el cual las pintara el artista?

Es verdad que el mayor número de sus cuadros se concibieron para salones palacianos, fueran los que fueran. Pero tampoco en sus

(1) Al corregir pruebas veo que al catálogo de la edición inglesa, que hube yo de resumir para los lectores españoles *(V. Cultura Española*, núm. 6, Mayo de 1907, pág. 590), agregó el Sr. Beruete tres cuadros auténticos más en la edición alemana, y otros tres posteriormente á ella en estudios sueltos. Como en dicho mi resumen doy numerados los cuadros de Velázquez, que el Sr. Beruete ordena siempre por orden cronológico muy riguroso, daré aquí, como apéndice, con numeración *bis*, esos seis lienzos de Velázquez antes desconocidos ó extraviados.

Núm. 2.° bis. *La Concepción Inmaculada*, de Bartle Frere, de Londres (V. la edición alemana).

Núm. 2.° ter. *San Juan en Patmos*, de la misma colección. (V. la edición alemana).

Núm. 12 bis. *Busto de un clérigo*, propiedad del Marqués de Vega Inclán. (V. estudio de Beruete en el *Burlington Magazine*, número de Febrero corriente.)

Núm. 33 bis. *Retrato del Bufón Calabacillas*, de Sir George Donaldson, Londres (V. la edición alemana).

Núm. 54 bis. *Retrato de Felipe IV pintado en Fraga* (V. el folleto de Beruete «El Velázquez de Parma», Madrid, Blass y Compañía, 1911).

Corrida la numeración, resultan hoy *95* cuadros de Velázquez auténticos para el Sr. Beruete, á saber: 45 en el Museo del Prado, cinco más en España y 45 en el extranjero.

obras más particularmente destinadas á singular colocación, podemos tener hoy ni siquiera idea del ambiente y conjunto arquitectónico en el que habían de ser colocadas según la mente del autor. El «San Antón y San Pablo Ermitaño», la «Coronación de la Virgen» y el «Cristo crucificado», creados para una ermita del Retiro, para un altar del Palacio y para el convento recién derribado de San Plácido, seguramente que en sus marcos ó en la arquitectura de sus retablos nos darían la idea ó nos revelarían la mano de Velázquez. ¡Todo rastro de ello se ha perdido!

Por eso entiendo que tiene un segundo interés este pobre trabajo, supuesta la subsistencia, con la primitiva decoración del techo, del Salón de Reinos, para el cual concibiera Velázquez algunas de sus obras y quizá la traza del conjunto.

Un tercer motivo de interés lo va á ofrecer la olvidadísima musa del poeta que antes que nadie cantó las glorias de Velázquez, en estrofas dignas del pintor, en la clásica lengua que hablaban los contemporáneos: cuando todavía Velázquez tenía treinta y ocho años de edad y un porvenir de grandes creaciones artísticas, que parece que el poeta adivinó.

Por último, dejando á Velázquez, tiene algún interés histórico todo lo referente á los cuadros de batallas del gran Salón, pregoneros de las glorias primerizas del reinado de Felipe IV, que tan cruelmente había de verlas torcidas muy luego en desastrosa serie de reveses. Creo que D.ª Emilia Pardo Bazán ha hecho en alguna parte la observación de que, con las solas excepciones de los cuadros á que ahora voy á referirme yo, en toda la historia de nuestra gran Pintura nacional, falta la nota patriótica, todo reducido á cuadros devotos, retratos y algunas pocas mitologías.

Entre las delicias y cortesanía del Retiro de Felipe IV y el Conde-Duque, algo se dió á las altas ideas, á los nacionales anhelos que sería injusto negar al Rey y al magnate: lo que simbolizaba el gran Salón del Trono...,—muchas veces transformado (mientras faltó teatro propio), dándolo á las representaciones teatrales en la más gloriosa época del teatro español.

Individuos meritísimos del Cuerpo de Archivos, en el hermoso Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas, han hecho la historia, muy documentada, del gran Salón de baile, que si aún se edificó bajo



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MUSEO DE ARTILLERÍA

Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro

Pintura del techo del tiempo de Felipe IV

ESCUDOS DE TODOS LOS ESTADOS DE LA MONARQUIA

Felipe IV, fué bajo Carlos II cuando logró la espléndida decoración de las obras al fresco de Lucas Jordán. Subsistiendo también todavía, por singular fortuna, el Salón del Trono, no está mal que, estudiándolo históricamente en el BOLETÍN, tratemos de dar un complemento (aunque por vía de ensayo) al aludido estudio.

§ 1.º—*El Salón de Reinos: á través de los textos de Ponz y Palomino.*

Tuvo siempre el sitio de honor, en el Palacio, el Salón que es hoy principal en el Museo de Artillería. El Museo está instalado en la parte Norte (única subsistente) del cuadrado ó rectángulo, rodeando patio, de las edificaciones primitivas, de torre á torre: la crujía de honor, en el piso principal, cerca de la puerta principal de entrada, desde la época de la primitiva edificación bajo Felipe IV. En tiempos posteriores se agregaron al Palacio el Casón (pintado bajo Carlos II) y el Teatro (edificado bajo Fernando VI).

La mejor descripción del Salón de honor nos la da, en 1775, D. Antonio Ponz. Es ésta:

«Hay un salón, que llaman de los Reynos, en donde se celebran las Juntas de las Ciudades de voto en Cortes, y al rededor están pintadas las armas de los mismos Reynos y Provincias. El principal adorno de este salón consiste en doce quadros muy grandes, que representan sucesos militares, en que trabajaron á competencia diversos profesores. La expugnación de un Castillo comandada por D. Fadrique de Toledo, y el suceso de arrojarse los españoles á un río para pasarle, siendo su General D. Baltasar Alfaro, son de Félix Castelló: la expugnación de Reinfelt; el socorro que el Duque de Feria llevó á Constanza; una victoria obtenida por nuestras tropas que mandaba D. Gonzalo de Córdoba, son de Vicente Carducho. Eugenio Caxés pintó un quadro, que representa al Marqués de Cadreita comandando una armada; y otro en que expresó á D. Fernando Girón, que socorre á Cádiz. La toma del Brasil, por D. Fadrique de Toledo, es de Juan Bautista Mayno. De Joseph Leonardo es el quadro que representa al Marqués de Spínola, y al de Leganés en la expugnación de Breda; y del mismo es una marcha de soldados, donde está el Duque de Feria hablando con uno de ellos. El socorro de Valencia del Pó se atribuye á Juan de la Corte, con la circunstancia de que la cabeza del

General es pintada por D. Diego Velázquez. En otro de estos quadros se expresa la rendición de Génova al Marqués de Santa Cruz, obra de Antonio Pereda. Se dexa ver el esmero con que los expresados profesores executaron estas pinturas. En las más de ellas hay fuego de invención, composiciones arregladas y naturalidad en las figuras. Se conoce que muchas de las cabezas son retratos, y no hay duda de que lo son las de los Comandantes. El inteligente hallará á más de lo dicho otras buenas calidades en estos quadros, como los países, marinas, celajes, etc.

»Entre ellos están colocados otros de menor tamaño, que representan las fuerzas de Hércules, y son de Francisco Zurbarán, que manifestó el empeño en que se hallaba de lucirlo. Esta, como las demás obras suyas, regularmente tiene fuerza de claro y obscuro. Hay aqui dos cuadros que representan el robo de Elena y el incendio de Troya, executados por Juan de la Corte; y asimismo otra pintura de Pedro Orrente, que representa el arca de Noé, etc.»

Hasta aqui la sucinta descripción de Ponz.

Los cuadros de las fuerzas de Hércules habían de ser doce si había de darse la serie de sus trabajos, é igual número al de los cuadros de batallas. Hoy el Museo del Prado conserva diez de la serie de Hércules, atribuidos á Zurbarán, aunque no parece que sean todos suyos. De los de batallas conserva el mismo Museo nueve, á saber: las dos de Leonardo, las tres de Carducho, una de las dos de Caxés, las dos de Castelo y la de Mayno, faltando una de Caxés, la de Corte (en que Velázquez puso mano) y la de Pereda. El techo intacto del Salón, en el Museo de Artillería, tiene todavía sus decoraciones doradas y los escudos de los reinos.

Cuando los franceses en la guerra de la Independencia (Murat desde luego) ocuparon el Buen Retiro, éste sufrió mucho, pero los cuadros perdidos créese que fueron literalmente robados. De la depredación sólo por ahora tenemos un testimonio particular referente al cuadro de Pereda, que se llevó el General Sebastiani.

Nos da este testimonio una comunicación de nuestro diplomático D. Pedro Gómez Labrador, encargado de la representación de España para la paz general, después de la caida de Napoleón I, en despacho dirigido á nuestro embajador ordinario en Paris, Conde de Peralada, fechado en 1818. Lo ha publicado en interesante articulo,

en *Cultura Española*, el Sr. Ramírez de Villaurrutia, ex Ministro de Estado y actual Embajador de España en Londres.

Era cuando Bélgica, Holanda, Italia, España y Alemania trataban de restablecer y rescatar los tesoros de arte que Napoleón y sus Generales habían llevado á Francia, consiguiendo en parte el éxito.

Dice el Sr. Villaurrutia en su estudio (1): «Lo que no consiguieron nuestros diplomáticos fué el recobro de los cuadros que se habían llevado de España, y tenían en sus casas, Soult y Sebastiani. Propuso Labrador á Peralada que pidiera en el tribunal competente el secuestro de estas pinturas, mientras no presentasen documentos que probasen que las habían adquirido legítimamente; y para hacer que esta demanda produjese desde luego efecto en el ánimo de los jueces, podría sentarse como un hecho indudable que el cuadro de Pereda, que representa al Marqués de Santa Cruz recibido por el Senado de Génova cuando socorrió aquella ciudad, estaba en el Salón de los Reyes del Buen Retiro, y pertenecía á S. M., por lo cual el general Sebastiani no ha podido adquirirlo legítimamente. Asimismo los cuadros de Murillo, que estaban en la iglesia de la Caridad de Sevilla, pertenecían al Hospital ó Hermandad de ella, la cual no ha podido venderlos al general Soult. Entre los que tenía Sebastiani, había alguno que pretendía haber comprado al Arzobispo de Toledo, lo cual parecía más que dudoso» (2). «Será realmente una pérdida notable para España—decía Labrador—que no se recuperen los cuadros citados de Murillo, que son los mejores que pintó, y el de Pereda, del Socorro de Génova, que además de ser muy apreciable por representar un hecho sumamente honroso para nuestra nación, es muy digno de estima por la ejecución del artífice, y Sebastiani lo ha puesto en su catálogo por el precio de 30.000 francos».

(1) *Cultura Española*, V. (año 1907) pág. 205. Se titula el notable trabajo, todo elaborado por fuentes inéditas, «Cómo se recobraron y salvaron de segura ruina los cuadros de Rafael que se llevó José Bonaparte, y son hoy joyas del Museo del Prado».

(2) Durante la francesada, toda entera, fué Arzobispo de Toledo el Cardenal, D. Luis de Borbón y Vallabriga, tantas veces retratado por Goya, cuñado de Godoy é hijo legítimo del Infante y ex Cardenal, ex Arzobispo de Toledo, D. Luis de Borbón y Farnesio. Dicho Arzobispo fué Regente y Presidente de las Cortes de Cádiz, y estuvo frente á los franceses entre los españoles patriotas. ¿Cómo pudo, pues, entrar en tratos con él el General Sebastiani? Era, por tanto, evidente superchería el contrato de cesión.

Ni los Murillo ni el Pereda se recobraron, á pesar de la evidencia del robo, especialmente en el Pereda. Evidencia no menor que la que declara del mérito de la obra, pues la cita tan particularmente Gómez Labrador y la prefirió entre tantas otras á mano el fino tacto del General que se llevara también las grandes obras de Rubens del convento de Loeches. A mí me basta la elección de Sebastiani para saber provisionalmente, mientras no logre ver la obra, hoy en ignorado lugar, que el lienzo de Pereda era uno de los mejores, si no el mejor de los cuadros de batallas del Retiro.

Estas, las «Fuerzas de Hércules», los escudos de los reinos, y pretendo demostrar ahora que también los retratos ecuestres de Felipe III, Doña Margarita, Felipe IV, Doña Isabel y el Príncipe Baltasar Carlos en su jaca, obras de Velázquez, ó en que Velázquez puso mano, formaron un solo conjunto decorativo, probablemente concebido por Velázquez mismo á instigación del Conde-Duque de Olivares y por encargo de Felipe IV.

Al inaugurarse bajo Carlos III el nuevo magnífico Palacio de Madrid, se llevaron á él los cinco retratos ecuestres de Velázquez, como en general las más importantes obras maestras de las Reales colecciones. Por eso Ponz los vió en el Palacio y no en el Retiro, donde es fácil de imaginar que, en cambio, vió en su lugar las obras que cita al final de su descripción de las obras del Salón de Reinos: «El rapto de Elena» y «El incendio de Troya», de Corte; «El Arca de Noé», de Orrente, etc.

Los inventarios de cuadros del Retiro, anteriores al traslado, se reducen á uno: el formado á la muerte de Carlos II, que después copiaremos, aunque en él no se separan por salas los cuadros (1).

De los mismos comienzos del siglo XVIII es la información del libro de Palomino, que conviene examinar para dejar sentada la unidad de aquel conjunto decorativo y pictórico, por más de un concepto notable.

Palomino, al hacer las Vidas de nuestros pintores (pues no habla

(1) Se conocen tan sólo tres inventarios de los cuadros del Buen Retiro, y ninguno del siglo XVII.—Los fechados en 1703 y 1794 no determinan las Salas. Sí, el de 1772; pero precisamente en la misma fecha aparecen ya inventariados en el Palacio Nuevo los cinco retratos ecuestres de Velázquez, trasladados desde el Buen Retiro.

en otro lugar, ni de propósito, del Salón) de los doce cuadros de batallas del Salón de Reinos no cita los de *Caxés*, los de *Castelo* ni los de *Carducho*.

Al hablar de *Juan de la Corte*, cita confusamente sus obras en varios palacios, «y especialmente en el Retiro en el Saloncete»; al tratar del *Padre Mayno*, sí que dice particularizando que «Pintó también para el Saloncete de las comedias del Buen Retiro un quadro de una batalla, en que está el Conde-Duque de Olivares mostrando á las tropas un retrato del Rey nuestro Señor Felipe Quarto, cosa verdaderamente estupenda y maravillosa»; al biografiar á *Jusepe Leonardo*, dice que «executó para el Salón del Retiro un gran quadro de la entrega de una plaza, con grandes expresiones de afectos, y grandemente dibuxado», olvidándose de citar el otro cuadro suyo compañero; al tratar de *Pereda*, dice de su cuadro, por el que le dieron 500 ducados, que «está en el Salón de comedias del Buen Retiro en compañía de otros de este género de grandes artífices de aquel tiempo»; al hablar de *Velázquez*, por último, menciona, describe y encarece el retrato ecuestre de Doña Isabel de Borbón, que «con el del Rey nuestro Señor á caballo, de quien hemos hecho mención, añade, está en el Salón dorado del Buen Retiro, á los lados de la puerta principal; y encima de esta pintura está otro quadro con el retrato del Serenísimo Príncipe D. Baltasar Carlos», describiendo á seguida éste otro famosísimo cuadro ecuestre. El mismo de las lanzas lo menciona Palomino, pintado «para el Salón de las comedias en Buen Retiro».

Interpretando estos textos de Palomino, sin bastante estudio del punto, los Sres. Madrazo y Cruzada Villaamil, no dando con la identidad del Salón de Reinos, con el Salón dorado (1), el Salón de comedias y otras expresiones, no dieron con la unidad pictórica y decorativa que me he propuesto demostrar.

D. Pedro de Madrazo señala unas veces en el Buen Retiro la pieza de la colocación de los cuadros del Salón de Reinos, y otras veces no, llamándola «Salón de Reyes» al mencionar los tres de *Carducho*,

(1) En el Alcázar había un Salón «Dorado», llamado así en el inventario incompleto de 1666. En el inventario de 1772 del Buen Retiro, único en que se mencionan las Salas, no se da á ninguna de ellas el nombre de Salón Dorado, como tampoco Ponz en 1776, fecha de la redacción del tomo VI de su viaje, en el que habla de los Palacios Reales.

los dos de *Leonardo* y los dos de *Castelo*, de «Reinos» en el de Caxés, reduciéndose á copiar á Palomino en el de *Mayno* y los citados de *Velázquez*. Pero en lo primero, que toma de Ceán sin decirlo, hay que advertir que éste llama «de Reyes» al Salón donde estaban los *Caxés*, y que usa de la frase «de Reinos» al hablar del cuadro de *Pereda*, del de *Corte* (que, como perdido, no tiene porqué mentarlo Madrazo en su Catálogo), del de *Mayno* y los de *Leonardo*. Los *Velázquez*, en tiempo de Ceán, habían sido ya trasladados al Palacio Nuevo, de muchos años antes.

A la luz del texto de Ponz, resultan del todo equivalentes las frases «de Reinos» y «de Reyes» del Ceán Bermúdez. La cita de Palomino (en el *Pereda)* demuestra á toda evidencia que es el tal el «Salón de comedias», pues á él refiere toda la serie de los tales cuadros. Ya no tienen textualmente la misma evidencia las identificaciones del mismo Salón con el designado con los nombres de «Saloncete» (Palomino: *Corte)*, «Saloncete de comedias» (Palomino: *Mayno)*, y «Salón dorado» (Palomino: *Velázquez)*, y si en el «Salón» á secas (Palomino: *Leonardo)*. Y digo que no se nos impone la misma evidencia, porque en los de *Corte* no sabemos á qué cuadros se refiere Palomino (pues Ponz vió varios suyos en el Palacio del Retiro); porque en el cuadro de *Mayno*, como se verá después, está la prueba de que no fué primitivamente compañero en el encargo respecto de los otros, y porque en los de Velázquez ya no nos pudo dar Ponz testimonio de que los viese en el Salón de Reinos ni en ninguno otro Salón del Retiro, pues en su tiempo ya habían sido trasladados al Palacio de la plaza de Oriente.

Sin embargo, la tesis mía es la de una total identidad de Salón, llámesele «Salón dorado», de las «comedias», «Reyes» ó «Reinos». «Saloncete» ó «Saloncete de las comedias» sería otra pieza inmediata.

Dos argumentos decidirían la duda. La inspección ocular, actual, del Salón grande del Museo de Artillería, comprobándose su predominante dorado, la subsistencia de los escudos de reinos y las medidas apropiadas para la colocación de todos los cuadros de la serie. Y el mismo nombre de «Reyes» con que se señalaba al de «Reinos» en tiempo de Ceán todavía, que no tiene, ni puede tener otra explicación que el recuerdo de los cuatros Reyes ecuestres de Velázquez que antes allí estuvieron, ya que el resto de su exornación se refiere á las fuerzas de Hércules y á las victorias de los capitanes españoles, sin particu-

lar intervención de los Monarcas. Nuestro embajador Gómez Labrador, al dirigirse á nuestro otro embajador Conde de Peralada, en 1818, precisamente hablando del cuadro de Pereda, el Socorro de Génova, dice, como ya hemos visto, que procedía del Salón «de Reyes».

§ 2.º—*El Salón en el inventario más antiguo, de 1703.*

Con estos antecedentes y estas dudas todavía se puede examinar el más antiguo inventario del Buen Retiro de que hasta ahora se tiene noticia. Ignoro si por la condición de alcaides de aquel Real sitio que tuvieron sucesivamente los dos favoritos de Felipe IV, tío y sobrino, (D. Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares y D. Luis Méndez de Haro y Guzmán, Marqués del Carpio y Duque de Montoro), por especial muestra de confianza, se les dispensó de inventario; pero es lo cierto que en vida de ellos (que casi coincide con la de Felipe IV) no parece que se inventariaran las riquezas muebles de aquel palacio. Tampoco, además, en el reinado de Carlos II, á pesar de sernos conocidos los inventarios de 1673 y 1686, se contiene el particular del Buen Retiro, cuya Alcaidía estaba vinculada en la Casa de Montoro, que pronto iba á recaer en la de Alba.

Las cuentas de las obras del Buen Retiro tampoco han sido halladas en Simancas ni en el Archivo de Palacio, lo que es grave lástima, pues ellas han de contener documentos interesantes acerca de Velázquez.

Solamente, pues, podemos recurrir, por ahora, al inventario general, formado á la muerte de Carlos II, de todo lo contenido en todos los palacios y sitios reales, comenzado en 1700. No se puede recurrir al de 1745-46, que tendría, naturalmente, menos autoridad, porque parece que no alcanza al Buen Retiro (1).

El de 1700 lo autorizaron, como tasadores, tres de los cuatro pintores de Cámara. Estaba ausente, en Valencia, uno de ellos, Palomino. Intervinieron los otros, á saber: Lucas Jordán, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia («Francisco Ignacio Rizi», por erratas de copia repetidas

(1) Así lo compruebo después de relacionar las citas de Madrazo «Viaje artístico de Tres Siglos», libro tan erudito como premeditadamente confuso en su información notable y meritoria. Compárese lo que dice de ese supuesto Inventario general en las págs. 160, 173 (nota) 185, 189 y 219.

en los textos) é Isidoro Arredondo (1). Ninguno de ellos había podido alcanzar la época de las pinturas del Salón, y apenas si alguno pudo conocer todavía á los pintores que en ellas habían intervenido setenta y cinco años antes; pero en nuestros palacios reales se solían conservar memorias artísticas por tradición, con algún consiguiente *quid-pro quo*. Algunos detalles, como el olvido del nombre, pero no de la personalidad, del Padre Mayno, y el del cambio de apellido de Leonardo por el de Leonardoni (que era á la sazón el de otro pintor residente en Madrid), poniéndole nombre de Angelo (que fué el de Nardi, pero no el de Leonardo ni el del contemporáneo Leonardoni), paréceme que demuestran que el inventario del Retiro que vamos á examinar tiene erratas, y que la forma de ellas indica que se hacía labor catalogadora original ó de primera mano, no basada en otra más antigua que se tuviera á la vista y que se fuera copiando.

En el tomo II de los inventarios de 1700 está hacia el final lo referente al Buen Retiro: primero los objetos en general, tapices, alfombras, etc., etc., etc., y después, aparte, las pinturas (2). No se distinguen en éstas las diversas salas, como antes he dicho; pero como se va á ver en este texto que voy á transcribir, á la luz del Ponz y de los informes varios y la inspección ocular, medidas en mano, está del todo y perfectamente precisado el contenido del Salón de Reinos por la homogeneidad de su contenido y heterogeneidad absoluta con lo de antes y lo de después. Advirtiendo que saber ahora cuál era la sala de antes y cuál era la de después (en la hipótesis de que se inventariaran consecutivamente), no puede comprobarse por lo trastrocadas que ambas estaban cuando Ponz las visitó, y porque éste tampoco llevó orden en la descripción.

Antes, inmediatamente antes del Salón de Reinos, van los últimos cuadros siguientes:

—Una ría y cacería.

—Castillo entre peñas.

—Un francés de tutili mundi.

(1) No hay duda de la errata del apellido del segundo, aunque no cayeron en la cuenta de ella ni Madrazo ni Cruzada. De Ruiz de la Iglesia son los tres enormes lienzos del coro y del crucero derecha de las Calatravas: estos últimos procedentes de Santo Tomás, y creo que de propiedad (?) particular, y á la venta (!).

(2) En esta parte del Inventario el papel sellado en que está escrito es de 1703.

Ya seguramente en el Salón de Reinos se inventariaría lo siguiente, puntualmente copiado:

—Vna Pinttura de ttres Varas y media de alto y dos y media de ancho rettratto del señor Don Phelipe tercero de mano de Velazguez con marco dorado no se taso por ser de persona Real. 0

—Otra del mismo tamaño marco y auttor retratto de la Señora Reina Doña Margarita de Austtria no se tasa por la misma razon. 0

—Una Pinttura de quatro Varas de largo y ttres y media de alto con vna Marcha Comandandola el señor Duque de feria y hablandole un soldado de mano de Anjelo Leonardi con marco dorado tasada en ziento y veintte Doblones . . . . 1 **u** 200

—Ottra del mismo tamaño y marco del Marques de Santa Cruz quando salio el Dux de Genova a darla la ôbediencia de mano de Pereda tasada en zient doblones. . . . . 6 **u**

—Ottra del mismo tamaño y marco del Marques de Espinola reziviendo las llaves de una gran plaza original de Diego Velazquez tasada en quinientos doblones. . . . . 30 **u**

—Ottra Pinttura del mismo tamaño y marco del Marques de Espinola y el de Leganes en la toma de Breda de mano de Anjelo Leonardi tassada en zientto y veinte doblones. 7 **u** 200

—Ottra del mismo tamaño y marco de la toma del Brasil por Don fa drique toledo de mano de vn Religioso dominico flamenco tassada en ziento y veinte doblones. . . . . 7 **u** 200

—Ottra del mismo tamaño y marco de dⁿ fernando Jiron quando socorrio á Cadiz ttassada en settenta Doblones. . 4 **u** 200

—Ottra del mismo tamaño y marco rettratto del señor Rey Don Phelipe quarto â Cavallo de mano de Diego Velazquez pintor de Camara no se taso por ser de persona real. 0

—Ottra del mismo tamaño marco y auttor con el rettrato de la señora Reina Doña Isabel de Borbon a Cavallo no se ttasa por la misma razon. 0

—Ottra del mismo tamaño y marco del Marques de Caderita con la Armada de España tasada en settentta Doblones. 4 **u** 200

—Ottra del mismo tamaño y marco Con el gran Capittan en la victoria obttenida junto a florum de mano de Vizencio Carduchi tasada en zien doblones. . . . . 6 **u**

—Ottra Pinttura del mismo tamaño y marco del duque de feria quando socorrio a Consttanzan de la misma mano que las antecedentes tasada en ochenta dobl^s . . . . 4 **u** 800

—Ottra del mismo tamaño marco y auttor que las anttezedentte de el Duque de feria de la expugnacion de Reinfelt tasada en zientto y veintte doblones.................... 7 u 200

—Ottra del mismo tamaño marco y auttor feliz Casttelo de D. Baltthasar faro quando los Españoles se arrojaron del Albis tasada en Cientto Veintte doblones............... 7 u 200

—Ottra del mismo tamaño marco y auttor que la anttezedentte de Don fadrique de toledo Vatiendo a un Casttillo tasada en zientto y veintte doblones.................... 7 u 200

—Ottra de siette quarttas de largo y vara y media de alto de las fuerzas de Ercules quando bencio al toro de Cretta con marco dorado tasada en veintte y cinco doblones... 1 u 500

—Ottra Pinttura del mismo tamaño y marco y auttor (sic) de la lucha de Hercules y antteo tasada en veintte y cinco doblones.. 1 u 500

—Ottra del mismo tamaño marco y auttor quando Hercules bencio al Javali Elimanto tasada en Veintte y cinco doblones... 1 u 500

—Ottra del mismo tamaño marco y auttor quando Hercules limpio las Cau^zas del Rey evriste tasada en Veintte y cinco dobl.. 1 u 500

—Ottra del mismo tamaño marco y auttor quando Redujo Hercules al canzerbero ttasada en veinte y Cinco doblones... 1 u 500

—Ottra del mismo tamaño y calidad quando Hercules se abraso con la camisa enbenenada con la sangre del Zentauro neso tasada en Veintte y Cinco doblones......... 1 u 500

—Ottra del mismo tamaño y calidad quando Hercules matto á Jerion tassada en veintte y cinco doblones........... 1 u 500

—Ottra del mismo tamaño y calidad quando Hercules fue attlantte del mundo tasada en veinte y cinco doblones.. 1 u 500

—Ottra Pinttura del mismo tamaño y calidades quando Hercules Vencio al Leon nemeo tassada en veintte y cinco doblones.. 1 u 500

—Ottra del mismo tamaño y calidades quando Hercules mato la Hidra lernia tasada en veintte y cinco doblones...... 1 u 500

—Vna Sobre Venttana de siette quartas en quadro retratto del Principe Don Balthasar original de Velazquez con marco dorado no se tasa por ser de personal Real...... 0

Terminando así, según creo, el Salón de Reinos, ya en otra pieza siguen, sin solución, los cuadros de gamos, muchos gamos, marco negro, de vacas y pastores.

—Figura caminando, marco negro.
—Sisifo, copia de Rivera.
—Tántalo.
—Ticio.
—Ixión, compañeros.
—Pira del emperador de Lanfranco.
—Ottra (copio aquí también textualmente) de quattro Varas de largo y ttres y media de alto quando Don Carlos Coloma socorrió a Valencia del Po de mano de Juan de la Cortte y la caveza del retrato de Velazquez con marco dorado tasada en zien doblones........................ 6 u
Y consecutivamente:
—Victoria de Lucrecia, marco dorado.
—Elefantes, de Pedro Pestte (1).
—Cena de Midas y gladiadores, de Lanfranco, marco dorado.
—Pablo Fenollo: Historia de Dido, difunta.

Siguen siete sobreventanas de otros santos ermitaños, de siete cuartas de largo por una vara y tercia de alto (á 25, 30, 40 ó 50 doblones). Después 21 Reyes (unos de Navarra, otros de Aragón, otros con numeración, de dos varas y media de altos por vara y tercia de anchas (: á cinco y á seis doblones). Luego otra tanda seguida de otros diez y seis santos ermitaños, de vara y media de altos por dos de anchos (á 40 doblones)... Y creo que acaba con ellos otra sala.

Dejando para luego el examen de los detalles, nótese que la unidad descriptiva que supongo, la forman, consecutivamente, los dos retratos ecuestres de Felipe III y Doña Margarita (que imagino, como siempre he supuesto, á un lado y otro del trono, á la cabecera del Salón); seis de las batallas luego, descritas rigurosamente en el orden inverso al del Ponz (que supongo son las de un lado); retratos ecuestres de Felipe IV y Doña Isabel (á los pies del Salón, á los lados de la puerta principal, según siempre he creído); otras seis batallas seguidamente, con cambio de colocación de una y cambio total de otra, si comparamos el texto de Ponz (las del otro lado, cerrando una

(1) Este cuadro del Museo del Prado, núm. 104, quiere el inventario atribuirlo á *Pietro Testa, il Lucchesino*, el amigo y continuador del *Poussin*, de quien es positivamente la obra. Si D. Pedro de Madrazo hubiera conocido esa atribución de 1703, en la pág. 60 de su catálogo extenso, como la conoció, tardíamente, al redactar las adiciones de la pág. 644, estoy seguro de que hubiera quedado en el Museo atribuído á *Testa* y no á *Benedetto Castiglione*, de quien no tiene nada seguramente la obra.

vuelta al Salón, según creo). Síguense las diez Fuerzas de Hércules, hoy conservadas en el Museo (creo que levantando la vista y volviendo á caminar desde la cabecera hasta los pies del Salón), y finalmente, el retrato ecuestre de Baltasar Carlos, apellidado *sobreventana:*—«sobrepuerta», lo he creído y lo creo yo, pero no era palabra tan usada.

Salidos del Salón, en otro y en otros, muchos malos retratos (lo dice el precio) de Reyes lejanos, pero no siendo obstáculo á que se llamara «de Reyes» el Salón de Reinos, por ser allí donde estaban, cuando se hizo, los Reyes reinantes y los difuntos Reyes padres—amén del que se pensó que sería Rey, Don Baltasar I, el malogrado Príncipe de las Españas.

Autorizar esas mis ya firmes convicciones no podía hacerlo el inventario de 1772, posterior al traslado al Real Palacio Nuevo de la Plaza de Oriente de los cinco retratos ecuestres. Ese inventario lleva separadas las salas — en lo que se diferencia del primitivo de 1703 y del último conocido de 1794 (1) — y por él sabemos que los dos Salones anterior y posterior al de Reinos se conocían por el de guardias del Rey y el «llamado de Colona».

Pero por gran fortuna, llegado á este punto de mi modesta investigación, pude hallar prueba más antigua y autorizada, dando á mis lectores, en vez de la prosa oficinesca del mal tiempo de Felipe V y Carlos III, versos castizos, grandilocuentes y entusiastas del tiempo de Felipe IV.

§ 3.º—*El Salón, descrito por un poeta del tiempo de Felipe IV.*

El olvidado cantor de las bellezas del palacio y parque del Buen Retiro, suponiendo en su composición—que es una «Silva» que llama «topográfica»—que es el río Manzanares quien habla, personificado y de palique con el Tajo, describe el Salón con las siguientes estrofas, después de haber dicho cómo era el Palacio, su patio grande de entrada, y de haber descrito el grupo de «Carlos V y el Furor» (de Leone Leoni):

"Entra en esse Salon; y alegre mira
la copia de Felipo, que pendiente
adorna desta puerta lo eminente.

(1) *Viaje Artístico de Madrazo*, págs. 245-250.

34





PUERTA PRINCIPAL DEL SALON



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

RETRATOS ECUESTRES DE FELIPE IV, SU ESPOSA DOÑA ISABEL Y EL HIJO DE AMBOS PRÍNCIPE BALTASAR CÁRLOS, DE VELÁZQUEZ

Reducidos á escala única, recortadas las tiras añadidas en el siglo XVIII y puestos como primitivamente estuvierón, á los pies del Salón de Reinos, en el Palacio del Buen Retiro

(RECONSTITUCIÓN DEL SR. TORMO)

Contempla el fuego, que en sus ojos gira,
considera que airado
en ginete veloz se ostenta armado.
Si assi le viera el Belga en la campaña
al Imperio de España
se rindieran las turbas rebeladas,
en rayos del decoro fulminadas.
O Rey esclarecido!
Vos de grauado azero guarnezido?
Vos con baston, en cuerpo, y oprimiendo
de vn castaño Andaluz la inquieta espalda?
Sin duda el campo cria
laureles de esmeralda
sin duda aun el horrendo
Gigante con sacrilega osadia
bate la Empirea esfera,
y vuestro amparo Jupiter espera.„

Hasta aquí no se ha dicho que estemos en el Salón de Reinos (aunque es el único que particularmente describe); pero ya tenemos una descripción contemporánea del cuadro ecuestre de Velázquez que tiene un lugar preeminente en el Museo del Prado, y en toda *Historia del Arte*. El «ginete veloz», «armado» de «grabado acero guarnecido», el «bastón» ó bengala de mando y el pelo «castaño» del caballo «andaluz», demuestran cuán puntual no es la descripción de este versificador, que sólo en los extremos de la lisonja cortesana pierde el tino y se le distrae la Musa. Nótese también que habla de estar el cuadro en lo eminente de la puerta.

Sigue en la estrofa siguiente, después de la desaforada y cortesana alusión mitológica (nada menos que á la gigantomaquia: lo mismo había hecho Herrera en una de sus grandes piezas), el retrato ecuestre de Doña Isabel de Borbón, con no menos exactitud que el primero («hacanea cándida», jaca blanca) en estos versos, picados de cortesanía sutil:

"Pero los ojos buelue al otro lado
dessa entrada suntuosa,
y verás vna Imagen milagrosa,
que imita con anhelito sagrado
del Gran Filipo la diuina esposa
negó el pinzel espiritu á esta copia,
porque accion fuera impropia,
si sutil animára la Pintura

de vna Reina de España la hermosura,
y Amor (por mayor gloria, por mas palma)
hizo á Felipo desta Imagen alma,
mientras aplica el acicate de oro
á essa gallarda, y candida acanea,
en su serenidad, y en su decoro
glorioso el Termodonte se recrea.„

Dentro de la misma estrofa, á renglón seguido, diciendo precisamente que estaba sobre la puerta, á cada uno de cuyos lados (y por la «eminencia» de ella) estaban Felipe IV y Doña Isabel, describe el retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos, y lo hace con seña tan inconfundible como la del pelo de la jaquita, «acanelada» y «pia» (es decir manchada de dos colores):

"Sobre esta puerta agora retratado
al Principe de España considera.
No ves como veloz, como ligera
al bello Adonis de hermosura armado
conduze á par del dia
acanelada pia?„

Sigue el poeta sin decirnos el nombre del pintor—después nos dará la revancha compensatoria—, y sigue sin decirnos tampoco el nombre del Salón, que—por lo visto—atraviesa de extremo á extremo, al continuar así:

"Mas para espanto nuevo
preuen la vista, y deme aliento Febo.
Este dosel precioso se guarnece
con quanto aljofar, quanta Maravilla
en vago leño enriqueció tu orilla „

Aquí está, pues, el dosel que yo imaginara; entre los retratos ecuestres de Felipe III y Doña Margarita, como se va á ver, y nada menos que bordado con aljófar: Sigue así:

"Del tercero Felipo resplandece
aqui la copia ilustre
sobre vn ginete; a quien el Sol lleuára
al cielo a ser de su carroça lustre,
si aqui la eternidad no lo guardára.



PUERTA LATERAL

LUGAR DEL DOSEL Y DEL TRONO



PUERTA LATERAL

Fototipia de Hauser y Menet Madrid

RETRATOS ECUESTRES DE FELIPE III Y SU ESPOSA DOÑA MARGARITA
SOLO ACABADOS POR VELÁZQUEZ

Reducidos á escala única, recortadas las tiras añadidas en el siglo XVIII y puestos como primitivamente estuvierón, á la cabecera del Salón de Reinos, en el Palacio del Buen Retiro

(RECONSTITUCIÓN DEL SR. TORMO)

Tambien a par deste dosel se ostenta
retratada la Reina Margarita,
y a su persona superior sustenta
vn animal, que pereçoso imita
con tardo movimiento
el passeo del claro firmamento.„

El poeta, aunque más rápidamente, no ha dejado de dar una verídica descripción de los dos cuadros que Velázquez sólo retocó sin haberlos pintado. El «tardo», «perezoso movimiento», de «paseo» del bruto que monta la (á la sazón) ya de años difunta reina madre, son notas descriptivas de una exactitud por desgracia poco frecuente en los poetas.

Pasa en seguida el nuestro á describir los demás cuadros de la pieza, y aquí (en relación con Ponz, Palomino y los inventarios) sí que desaparece toda sombra de duda: estábamos en el Salón «de Reinos» «de Reyes», «dorado», «Saloncete», también llamado «de comedias», con sus «colaterales» doce cuadros de batallas y sus sobreventanas de los trabajos de Hércules.

"En esta, y en aquella
pared colateral vistosos penden,
de animado matiz en copia bella,
doze quadros insignes, donde aprenden
los humanos sentidos quanta gloria,
y quanta horrible y celebre vitoria
la Hispana gallardia
gozó en el campo, donde muere el día,
y en los páramos fríos, donde el Norte
arma rebelde, y barbara cohorte.„

Ahora viene una referencia á leones de escultura, de los cuales no teníamos noticia ninguna.

"estos de plata candidos Leones,
que guardan del Salon doze balcones,
son signos de la tierra,
por ellos el Sol yerra,
y con gallardo giro,
en estas doze fieras

mejor, que en quantas ciñen las esferas,
se forman las edades;
porque dentro de si tenga el Retiro
las, que espera viuir, eternidades.„

Sigue la descripción en bloque de los cuadros que se dicen siempre de Zurbarán.

"Mira como en los frisos eminentes
de vno, y otro balcón el soberano
pinzel con rasgos retrató valientes
al celebre Tebano.
Descansa (ó Juno) a Alcides no persigas
que el Arte en estos quadros le presenta
con tan perene assombro sus fatigas,
que a sus trabajos duracion aumentas,
y en quanto ardiere el resplandor Eóo
aqui viuo el Leon, viuo Acheloo,
eterna harán su pena: y será eterna
aqui la fiera indomita de Lerna.„

Suspende la descripción para cantar á D. Gerónimo de Villanueva, al personaje cortesano y político, que puso todo su celo y cuidado en las labores «deste augusto y precioso Salón», logrando la «eminencia», la singularidad «desta quadra»: dice que de día y de noche estaba allí, que corría con el gasto, con el «dispendio» y con el «gobierno» de la obra, y

"que, dando de su amor heroico indicio,
quando al trabajo de esta Sala atento
vio copiar estos quadros superiores
(en su zelo confiado y satisfecho)
al pinzel le decía,
Que para estos retratos, y estas flores
bien hurtarle podia
espiritu á su pecho,
y á su sangre colores„.

Y acaba por pedirle al Rey y al Conde-Duque los mayores ascensos en la carrera política del ministro cortesano.

Ya fuera del Salón al fin, comienza á describir en general las demás piezas del Palacio del Buen Retiro:

"Al fin todas las Salas
galerias, retretes, corredores
desde edificio hermoso„

con casi solas determinación de pinturas y designación de nombres de pintores.

Dejando esto, quizá lo más curioso de la poesía de su tiempo, para otro capítulo, acabemos ahora con el ya inconfundible *Salón de Reinos*.

El poeta, cuyas estrofas hemos copiado, Manuel de Gallegos de nombre, portugués de nación, escribió sus versos por mandato del señor Diego Suárez, Secretario de Estado y del Consejo de Portugal, y los publicó, recientísimas las obras del Palacio y en particular del Salón, en 1637. Del mismo año de la impresión son la licencia del Ordinario (15 de Julio), la aprobación de D. Pedro Calderón de la Barca (7 de Agosto) y la Tasa (16 de Octubre de 1837).—La inauguración del Palacio ó por lo menos de parte de él y del parque había sido en 1632. Las obras habían comenzado en 1630.

Desde 1637 hasta que en el reinado de Carlos III—por los años 1760 á 1770 (1),—se trasladaron al Palacio nuevo de la Plaza de Oriente los cinco retratos reales ecuestres, es visto por lo que dice Palomino y sobre todo por lo que dice el Inventario de 1703, que el Salón no sufrió transformación de ninguna especie. Veremos, sin embargo, que el cuadro de las Lanzas de Velázquez, pintado después de 1637 (después de los versos del poeta), fué colocado allí, desplazando á otro de los cuadros de batallas: el del Socorro de Valencia por D. Carlos Coloma, pintura de Corte, con cabeza de Velázquez.

Perdidos para el Salón los retratos reales ecuestres, y el cuadro de las Lanzas, fueron sustituídos los primeros (como Ponz lo vió) por tres obras que él cita (el Rapto de Elena y el Incendio de Troya, de Juan de la Corte, y el Arca de Noé, de Orrente) y por otra cuarta que se olvidó de citar, y recobró su lugar de primitivo destino en el Salón el cuadro del Socorro de Valencia del Pó.

Esta y dos batallas más, desaparecieron del Salón cuando la francesada—y también el Orrente y los dos Corte citados—, y todos los

(1) A fines del año 1761 vino Mengs á España, y todavía vió en el Buen Retiro el cuadro de las Lanzas; lo describió después, cuando ya estaba en el Palacio Nuevo. Véase Ponz, VI.

restantes pasaron al Museo del Prado, adonde, como ellos desde el Buen Retiro, fueron á parar, desde el Palacio Nuevo, los seis cuadros de Velázquez (1).

Sólo la dorada techumbre del Salón se conserva hoy en él como estuvo en tiempos del pintor Velázquez, del rey Felipe IV y del poeta Gallegos.

(Continuará.)

ELIAS TORMO.

(1) En 1818 ya parece que estaban en el Museo del Prado, al abrirse al público por primera vez, los cuadros que habían sido del Salón de Reinos. Ya catalogados aparecen en la Noticia ó Catálogo de Eusebi: los tres mejores ecuestres de Velázquez (núms. 243, 246 y 273 de ella); las Lanzas (núm. 261); los dos de Leonardo (núms. 159 y 194); el de Mayno (núm. 230); el de Caxés (núm. 102); uno de los tres de Carducho (el núm. 206), y uno de los dos de Castelo (el núm. 218). No estaban expuestos todavía, probablemente por no estar restaurados, otro de Castelo, dos más de Carducho y los diez de Fuerzas de Hércules, atribuídos á Zurbarán.

ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

IX

Los escultores del siglo XIX (1825-1875).

Desde mediados del siglo XIX la Escultura entra en un nuevo período en la región madrileña y se mueve por nuevos impulsos; sale de las Academias y Museos y se presenta en la vía pública. Las mismas estatuas de reyes labradas en épocas muy anteriores, pasaron al lugar en que hoy se encuentran en los años que siguieron al de 1800.

Habían lucido, sí, en las plazas en la décimaoctava centuria fuentes con delfines, geniecillos, dioses mitológicos; y bajo algún tejaroz ó refugiadas en modestas hornacinas, imágenes piadosas; pero ni aquéllas ni éstas se diferenciaban de las labradas para enriquecer jardines ó presidir altares dentro de los templos; no formaban grupo aparte de las obras generalizadas en aquel período.

Cuando la nación atendió á los hechos de los personajes de diferentes condiciones, cuando aquí se formó con el movimiento moderno una clara idea de todos los elementos que integraban la sociedad, nacieron las tendencias de presentar ante las muchedumbres, como espejo de acciones, las efigies de los hombres que habían estimulado grandes energías patrias con sus hechos heroicos, ó habían colocado á notable altura el espíritu de la raza en las letras, la pintura, la escultura ó la política, multiplicándose los monumentos con los nombres de mártires, de estadistas, de artistas ó de literatos.

El desarrollo de la vida pública trajo así enlazado, como en Grecia, el desenvolvimiento paralelo de la escultura; y es curioso observar que al través de tantos siglos y de tantas transformaciones de la sociedad humana, las mismas influencias llegaran á producir efectos análogos. Esta sociedad española que se interesa hoy por todo lo que se hace en las diversas ramas de la actividad del hombre, quiere ver también reflejadas en monumentos las figuras que encar-

nan los principales triunfos del genio de la raza en las más opuestas direcciones.

Los nuevos horizontes para la estatuaria no sustituyeron, se asociaron sí á los primitivos. La imaginería religiosa es hoy en gran parte industrial, como lo fué también en más de una ocasión en los siglos anteriores; pero de cuando en cuando se ilumina del mismo modo que en centurias pasadas con las inspiraciones de artistas como Sansó, Bellver, Marinas y otros, y salidas de estas manos tan hábiles se enriquece con bellas efigies que brillan en medio de las hechas á molde. El arte funerario que han puesto algunos de los que acabamos de citar en diferentes sepulcros, así como Benlliure en el de Sagasta, y Querol en el de Cánovas, conserva nuestra tradición de belleza, y revela á la par sentido moderno, originalidad de concepción y factura irreprochable.

No puede decirse que esté aquí en decadencia ninguna de las manifestaciones de un arte en que se crean todos los días formas nuevas y se labran figuras y elementos decorativos con gran maestría de mano. No suelen ser aplaudidas estas creaciones por los eruditos, porque sus competencias y sus amores van en otra dirección y su mente se halla mal preparada para dar valor á lo que no está guardado en los archivos. Hoy se viven las formas, se despliegan las energías con el cincel y no hay campo aquí para el trabajo de los que sienten poco la belleza y son en cambio doctos en el análisis de documentos. Los que aman de verdad el arte, sin pretensiones de competencia en rebusca de manuscritos, gozan viéndole vencer potente una vez más, aunque no esté cubierto de la pátina de lejanas épocas. Nadie podrá negar que tienen bastante interés las investigaciones históricas en estas esferas del saber humano; pero no ha de olvidarse tampoco que cada generación ha de vivir principalmente en su tiempo para las diversas ramas de la producción social.

La invasión de la vía pública por los productos de la escultura moderna para consagrar por ella grandes figuras contemporáneas, tiene una especial significación y caracteriza el período en que nos encontramos de un modo muy claro y determinado, cuya alta importancia no puede ser todavía bien apreciada ni siquiera por los que se separan más en su pensamiento de todos los moldes hechos y de todos los planes de investigación conocidos.

Este movimiento no fué aquí en Madrid y en los primeros tiempos muy enérgico; comenzó á producirse de un modo sobrado lento y en exceso modesto. Para colocar en lugar visible el grupo de Daoiz y Velarde, que había labrado Antonio Solá en Roma, hubo de lucharse con grandes dificultades económicas. Se levantó luego, más completo y más lleno de elementos variados, el Obelisco del Dos de Mayo por el esfuerzo de la nación entera y con el auxilio del Erario público, contribuyendo á componerle la labor de muchos artistas.

Desde aquellos tiempos á éstos en que nos hallamos, la transformación ha sido grandiosa. En el último cuarto del siglo XIX y los años transcurridos del actual han invadido las representaciones de las personalidades gloriosas españolas plazas, vías públicas, paseos, centros de jardinillos..., y bien puede decirse que en brevísimo espacio ha recobrado Madrid lo perdido, acumulando en veinte ó treinta años tanto arte en sus calles como otras poblaciones en una centuria.

Al mediar el siglo XIX contaba sólo Madrid con seis monumentos de este género: los dos de los Felipes III y IV; los de Daoiz y Velarde, Cervantes é Isabel II y el Obelisco del Dos de Mayo. Desde el año cincuenta al ochenta se enriquecieron las plazas y paseos de la corte con cuatro más: Mendizábal, Murillo, Angel Caído y Calderón de la Barca. En los últimos treinta años se han erigido los veintinueve restantes.

Las cifras antes apuntadas revelan el progreso de Madrid en esta como en otras esferas de vida. Y aún pueden citarse, al lado de los grandes monumentos, otros más modestos en tamaño, pero no por eso menos bellos, como la lápida esculpida por Collaud Valera y puesta en la calle de Atocha para conmemorar el IV Centenario de la aparición del *Quijote*. Que el que dió esta prueba de buen gusto estaba capacitado para hacer obras de más empeño, es hecho demostrado por el monumento á Pereda, del mismo artista, que acaba de inaugurarse en Santander. En él ha reflejado con notable acierto el genio del gran novelista, haciendo que adquirieran forma plástica los principales personajes de sus novelas.

En las creaciones que más caracterizan la labor escultórica moderna ha habido de todo, como ocurre y ha ocurrido siempre en la labor de los diferentes países y de las más distintas épocas. Arranques geniales y factura irreprochable han engendrado unos monumen-

tos: amaneramiento y pobreza de concepción dieron vida á otros. Luce en aquéllos genial espontaneidad; están declarando éstos nada originales reminiscencias, y hay que atender de un lado al conjunto para medir la magnitud de la empresa realizada y del otro á los mejores para determinar hasta qué altura se eleva nuestra fecundidad creadora.

Declárase, sí, con los de las más variadas condiciones, que tenemos personalidad en esta rama del culto de lo bello, á despecho de múltiples importaciones; y que conservamos, adaptadas á las nuevas circunstancias, las tradiciones de nuestra historia y de todo el trabajo realizado en anteriores épocas, más desconocidas para la estatuaria española que para las demás artes gráficas.

En la historia de la Escultura española puede, además, contarse este período como uno de los períodos felices. No se podrá fijar fácilmente y dentro de las fórmulas hechas la característica de la forma ni del estilo por la gran indisciplina artística que en él impera; pero es tiempo ya de notar que estas características para las centurias pasadas son también más ficticias que reales, fundadas en algo parecido á la comunidad de condiciones aparentes de los objetos muy lejanos y en convencionalismos que pierden todo valor ante las numerosas excepciones que hay que hacer dentro de lo que se estima típico en cada período. La desconfianza respecto de estas teorías es cada vez más completa en los que están á todas horas en contacto con la realidad y de su vivificador perfume se nutren.

Compréndese asimismo por los más reflexivos, que la creación de un arte genuino de la época actual es empresa muy árdua: la dificultan el carácter de la sociedad en que vivimos, el estado del pensamiento general, el espíritu de los artistas. Cada uno de éstos lleva hoy en su alma un inmenso fondo de erudición que impone inconscientemente las reminiscencias, asociado á una vigorosa espontaneidad que lleva por el contrario á las creaciones originales; de la composición entre aquéllas y estas influencias depende el valor y los rasgos de su obra. La sociedad de nuestros días recoge avara cuanto se produce y se ha producido en las más diferentes direcciones; quisiera hacer sincretismos amplios con todo lo mejor y más grande de las diferentes escuelas y de los más variados siglos, y que estos sincretismos encarnaran á la par el modo de ser de la época, diferenciándola de to-

das. Esta es precisamente la obra magna que el Arte ha de reflejar, venciendo inmensos obstáculos: recoger tradiciones ajenas y fundirlas en un cuadro propio. Hay que luchar y vacilar mucho antes de conseguirlo.

El problema presentó, relativamente, inmensas facilidades para las pasadas centurias; en cada período había una idea predominante; sentirla y trasladarla á los mármoles ó los metales con su forma apropiada, no tenía la complicación de lo que hoy se pretende realizar. Así se hacían imágenes, retablos y sepulcros que ahora admiramos, añadiendo á su belleza real los elementos ideales que ponen el tiempo y la serenidad para juzgar á los autores, olvidado ya lo que se denigró á unos por las pasiones de escuela de los otros. Para comparar con esta labor la del presente hay que apreciar bien el medio en que se han movido unos y otros creadores. Haciéndolo así nadie estimará pobre la de nuestros días.

Flaquean, sí, ciertamente, algunas de las producciones de no ser el pensamiento del artista el que las ha creado; ha puesto el escultor en ellas la maestría de su factura, pero no su elevada inspiración. Erigidas, á veces, para consagrar doctrinas políticas, más que en honor de los personajes que materialmente las presiden, creen sentir mejor las imágenes que en ellas deben figurar los que intervinieron en los acontecimientos ó comulgaron en tendencias con el héroe; y ganosos de que sea el suyo y no el del escultor el ideal servido, le dan tantas y tan minuciosas instrucciones, que sólo le resta trasladar bien al mármol lo que otros aspiran á ver en él.

Se han costeado algunas de las más espléndidas obras con fondos procedentes de suscripciones populares; ha administrado estos recursos una comisión compuesta de individuos de muy heterogéneas capacidades, que por tener en sus manos los recursos creían ser también el alma del monumento; y si ciertas ideas manifestadas por unos quedaban dentro de los límites de lo discreto, caían otras por completo en el campo de la vulgaridad, siendo tan pedestres como suele ser lo que discurren muchos de los que se exhiben á todas horas en las juntas para las más variadas empresas por el afán de lucir ó con propósitos más positivos.

Así ha podido resultar en algún monumento un conjunto nada grandioso y detalles rayanos en la ridiculez, compuesto aquél, por

contraste, de formas primorosamente labradas que acreditan al escultor, y juntos éstos á reflejo de pensamientos delicados, procedentes indudablemente de otros inspiradores. Bien se revela en ellos á la par la maestría en la factura y las debilidades en la voluntad del autor, eclipsándose á veces, aunque afortunadamente por un momento, las legítimas glorias de una alta personalidad en la estatuaria por las gasas que pusieron en ellas los beneficios de orden económico. Más de una vez también ha llegado á las artes gráficas lo dicho para la literatura por nuestro gran dramaturgo: «El vulgo es necio, y pues paga, es justo hablarle en necio para darle gusto».

De sobra se comprende que no se puede juzgar por estas singulares caídas de la inspiración artística de nuestro siglo, porque muchas, y aun mayores, se produjeron en centurias anteriores, que saltan á la vista para los que saben estudiar los objetos prescindiendo de los celajes azules con que se les ve á larga distancia. Pongamos en la cuenta de la labor contemporánea la gran personalidad dada en los mármoles á muchos de los que figuraron en primera línea del pensamiento español; el reflejo en las cabezas y en los relieves de nuestra raza y nuestra vida actual; la manifestación del esfuerzo hecho para separarse de los moldes impuestos por la educación y crear individualmente... y pensando en que esto es lo más en cada uno de los monumentos, no nos acojamos para criticarlos á pequeñas reminiscencias ó á determinadas extravagancias con los que se buscan inconscientemente de ordinario, ya el clasicismo ó ya la originalidad, cuando en muchas de las obras hay tanto bello en lo que cada autor ha puesto sin buscarlo. Cuando pasen siglos se distinguirá bien este arte del arte de anteriores períodos.

En representación del movimiento actual de la escultura en Madrid, estudiaremos los monumentos elevados en las plazas, jardines y vías públicas, citando al mismo tiempo las principales obras ejecutadas por cada uno de sus autores.

ANTONIO SOLÁ. — Salieron de sus manos la estatua de Cervantes, colocada en la plaza de las Cortes, y el grupo de Daoiz y Velarde, que se eleva ahora en la entrada de la Moncloa, después de haber sido trasladado de unos á otros lugares.



CERVANTES. PLAZA DE LAS CORTES
MADRID



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

DAOIZ Y VELARDE. MONCLOA
MADRID

Esculturas por Antonio Solá

Del autor se sabe que nació en Barcelona, que fué pensionado por la Junta de comercio que existía en la ciudad condal para estudiar en Roma, y que el primer trabajo en que reveló los progresos que había hecho en Italia fué el Gladiador moribundo, tomado de la conocida estatua clásica de este nombre.

Veintiséis años después, en 1828, fué votado para individuo de mérito en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se le nombró luego director de pensionados, en Roma; ingresó en la Real Academia de Florencia y llegó también á director de la Pontificia de San Lucas. Fué agraciado en 1846 con el título de escultor honorario de Cámara, con motivo de los regios desposorios de Doña Isabel II con Don Francisco de Asís de Borbón.

En 1856 se encontraba lleno de dolencias y achaques, y le fué concedida, á petición suya, la jubilación en su cargo de Director de pensionados. Alejado de toda clase de labor pudo vivir todavía cinco años más, falleciendo el 7 de Junio de 1861 en la misma población italiana en que había lucido más y desempeñado sus principales cargos con unánime aplauso de nacionales y extranjeros.

Además de los dos monumentos antes citados que figuran en la vía pública, tenemos suyo en Madrid, guardado en el Museo, el grupo de la Caridad Romana, estimado como la mejor de las tres obras que aquí le representan.

Las numerosas y variadas creaciones artísticas de este autor han sido juzgadas de muy diversos modos.

El modelo en yeso del grupo de Daoiz y Velarde fué elogiado sin tasa en Roma desde que se presentó al público en 1822. En el número correspondiente á Abril del *Diario Arcádico,* se señalan primero todas las dificultades con que han de tropezar las artes al representar hechos heroicos ó notables con los ropajes modernos, y se dice á continuación: «Hemos comentado estas cosas aquí, al vuelo, para mayor elogio del caballero Solá, quien, con arte nunca visto, parece haber salvado un escollo tan peligroso sin hacer traición á la verdad histórica».

Describe luego minuciosamente el susodicho grupo, afirmando que la figura del más joven de los dos heroicos oficiales de artillería es expresiva y animada, hasta el punto que parece que se oye lo que pronuncia, y después de alabar la belleza de las formas, la profunda

inteligencia anatómica, la armonía de la obra y la «seguridad y delicadeza con que ha sabido Solá sacar provecho de la capa y plegarla noblemente y con gusto antiguo», termina su juicio crítico declarando que «nadie pondrá en duda que ha ganado la palma y demostrado, tal vez el primero, que puede darse á estatua de personaje moderno todo el aire y el sabor del antiguo sin traicionar á la verdad de los tiempos».

En estos párrafos se ve clara la significación que necesariamente ha de concederse á Antonio Solá en la historia de la Escultura española y en la de los monumentos que enriquecen á Madrid, prescindiendo de los defectos de detalle que puedan señalarse en sus creaciones.

La estatua de Cervantes fué igualmente elogiada en Italia y más duramente criticada que la anterior en España. En Roma hizo Solá el modelo y en Roma la fundieron también dos artistas prusianos que gozaban entonces de gran renombre: *Jollage* y *Hopfgarten*. El Secretario perpetuo de la Academia de San Lucas, Salvador Betti, traza primero en cuatro rasgos la figura del gran literato español, y juzgando en seguida al artista, añade:

«Loor al Sr. de Solá, el que con tanta verdad y perfección del Arte nos hace ver la imagen de este famoso escritor. Le vemos en ella; es el mismo Miguel de Cervantes, cual lo manifiesta aquella noble figura, su espaciosa frente, aquellos ojos llenos del fuego del alma, aquel andar franco, tan natural al hombre de armas y de aventuras y aquel aire en que se ven las maneras españolas del siglo XVI. Lleno de una sublime imaginación, está en actitud de mudar el paso, actitud que no podía mostrarse por el artista con más facilidad y maestría, ya por el movimiento natural de las piernas, al que acompaña el de toda la persona, ya por el contraste de los pliegues del vestido y especialmente de la capa, que mueve el aire con suavidad. Tiene en la mano derecha un lío de papeles, muestra de un literato; la izquierda descansa sobre el puño de la espada en prueba de su profesión militar y nobleza de sus antepasados; y para ocultar la imperfección de esta mano, á causa de una herida de arcabuz que en ella recibió en la batalla de Lepanto, Solá ha tenido la singular idea de cubrirla con un pliegue de la capa, conservando de este modo todo lo perfecto, sin exponerse á la censura de los que exigen la verdad.

»Todo es vida en esta estatua, todo vivacidad, al mismo tiempo que se ve la dignidad. Y como intendente de las Bellas Artes, digo, como sentencia universal, que esta estatua es una de las más célebres que se han hecho en este siglo y una de las más importantes por ser del hombre tan grande que representa. Añadiré además—dice—que hace muchos años que no se ha fundido otra igual en bronce en este país, pues es semicolosal, teniendo diez palmos y medio de altura (1).»

Este juicio tan alto de la obra de Solá, y hecho por persona de tanta autoridad y competencia, revela lo que representaba en la historia de la Escultura española y en la de Europa entera la estatua de Cervantes para el momento en que fué hecha.

El grupo llamado *La Caridad Romana*, que se guarda en nuestro Museo, es estimado hoy todavía como la mejor creación de su autor, y así debía ser realmente la calificación, porque le hizo algo más tarde que el Daoiz y Velarde y el Cervantes, y con condiciones ya más semejantes á las de la factura hoy imperante.

El *Semanario Pintoresco* le publicó en uno de sus grabados en madera, acompañando la reproducción de las siguientes líneas:

«LA CARIDAD ROMANA

»Este asunto tan conocido de todos, es indudablemente uno de los que más se prestan á las inspiraciones del artista, y sin embargo, al paso que ha sido tratado muchas veces en pintura, no lo había sido en escultura hasta que nuestro compatriota D. Antonio Solá, autor de la estatua de Cervantes que se halla en la Plaza de las Cortes, Presidente que ha sido de la Academia Pontificia de Nobles Artes de San Lucas, de Roma, ha modelado el grupo que representa fielmente nuestra lámina y del cual han hecho grandes elogios los inteligentes por el partido que ha sabido sacar, agrupando, con arte y naturalidad al mismo tiempo, las figuras de la hija y del padre, colocándolas en actitudes naturales y sencillas y dando á la composición muy bello efecto. La figura de la joven, que alimenta con su pecho al padre

(1) Para la historia de cómo fueron emplazados, qué día se inauguraron, etc., los diferentes monumentos de Madrid, véase el excelente libro «Historia de los monumentos de la villa de Madrid», por D. José Rincón Lazcano.—Imprenta Municipal, 1909.

cautivo, está llena de expresión y de gracia, y la del anciano, que merced á aquel socorro prolonga su existencia condenada á terminar por el hambre, es del mejor estilo.

»Al presentar á nuestros lectores un traslado de la apreciable obra del Sr. Solá, no podemos menos de consignar nuestros deseos de que sea ejecutada en mármol, añadiendo este trabajo á las muestras



La Caridad Romana, por Antonio Solá. Museo del Prado.

que han dado ya crédito al autor que con tanta verdad y perfección nos hizo ver la imagen del autor inmortal que escribió *El Quijote.*»

No son, por lo tanto, justos los juicios que hoy se emiten sobre algunas de las esculturas de Antonio Solá en cuanto que no se acomodan al severo criterio de la historia moderna, que para estimar

el valor de los hechos se coloca en el ambiente en que se produjeron, en vez de mirarlos á la luz de las tendencias é ideas modernas. Los defectos que en su labor pueden criticarse son los comunes á toda la de su época, y para medir la verdadera significación de su personalidad, son de más peso los elogios de sus contemporáneos que hemos transcrito, que las censuras de los que han adaptado ya su pensamiento á otros ideales y otras formas.

Le conceden los que convivieron con él la prioridad y el acierto en la difícil empresa de producir con los ropajes modernos, y sin faltar á la verdad histórica, escenas de nuestros días, con la grandeza que parece una de las condiciones de la estatuaria. Le aplauden por el alma que infundía á sus efigies de combatientes ó literatos. Afirman que fué también el que de un modo más notable trasladó primero al mármol los asuntos que se habían tratado sobre los lienzos; y todas estas cualidades que reconocieron en él los hombres de su época, son más que suficientes para acreditarle de artista fecundo y de personalidad notable.

Obelisco del Dos de Mayo.—Levantado para perpetuar la memoria de la heroica insurrección de los madrileños contra la dictadura extranjera en 1808, ha llegado á tener, con el tiempo, una significación algo parecida á la de la columna del Congreso en Bruselas. No simboliza, es claro, el nacimiento de una nacionalidad, que aquí llevaba siglos de estar legalmente constituída; pero sí representa su despertar á una nueva vida, la unión fraternal ante la agresión injusta de comarcas que aún se miraban unas á otras con algún desvío.

Ni por sus elementos decorativos, ni por sus líneas se parece nada al Obelisco de *Luxor*, de la plaza de la Concordia de París, de quien afirmó que era un remedo *Teófilo Gautier*, con esa impresionabilidad de viajero superficial y la ligereza de juicio que caracteriza todos sus escritos, muy agradables de leer, pero muy poco sólidos. Sólo tiene en común con él la pirámide en que remata, que es la misma que caracteriza á todos los obeliscos egipcios y no egipcios, cosa que por lo visto desconocía ó quiso olvidar el ameno escritor francés.

Desde el punto de vista exclusivo que aquí nos interesa, debemos

decir que van unidos á la construcción los nombres de los siguientes escultores:

Esteban de Agreda, ya estudiado, que hizo en 1823 los modelos de las cuatro grandes estatuas que se elevan en los frentes.

Sabino Medina, de quien antes se habló, autor de la de la Virtud.

Francisco Elías, que hizo la de la Constancia.

José Tomás, de cuyas manos salió la del Valor.

Francisco Pérez, que labró la del *Patriotismo.*

Diego Hermoso, á quien se deben la medalla con los retratos de *Daoiz* y de *Velarde,* en bajo relieve; las armas de Madrid, colocadas en el lado opuesto, y las coronas de laurel con ramos de ciprés y robles.

FRANCISCO ELÍAS Y VALLEJO.—Reproducimos en una de nuestras láminas su estatua de la Constancia en el Obelisco del Dos de Mayo con que contribuyó á la labor total realizada en los monumentos públicos de Madrid. En ella se puede juzgar de la maestría de su mano, pero no de su pensamiento de artista, porque el modelo de ésta, lo mismo que los de sus tres compañeras, se deben, según se ha dicho, á Esteban Agreda.

De la comparación de esta escultura con la de la Virtud, por don Sabino Medina, que hemos puesto al lado, parece deducirse, sin embargo, que no debieran seguir ni uno ni otro muy servilmente en todas las líneas el modelo que se les había dado, de ser exacto lo que se deduce de la lectura de los documentos, porque saltan muy á la vista las diferencias de carácter entre una y otra, á pesar de las notas comunes que les imponía el gusto de la época. Aquí se ve una vez más cuán distintas resultan en esta rama del saber humano las afirmaciones que se sacan del simple examen de manuscritos, de las que se hacen después de estudiar detenidamente los objetos.

Fué bastante larga la vida de este artista. Nació en Soto de Cameros en 1783 y murió en Madrid en 1858. Fué discípulo de la Real Academia de San Fernando; su individuo de mérito en 1814; Teniente director de escultura en 1818; Director en 1830 y Director general en 1841. Desempeñó en dicha Corporación la clase de composición y modelado por el natural. Pasó así por todos los grados y obtuvo todos



LA CONSTANCIA
por Francisco Elías Vallejo



LA VIRTUD
por Sabino Medina

MADRID
Obelisco del 2 de Mayo

los honores que entonces podían concederse, incluso el de ser nombrado primer escultor de Cámara.

Hizo numerosísimas obras de esas destinadas á lucir sólo un día en arcos levantados con ocasión de faustos sucesos ó en catafalcos para honras fúnebres de princesas. Como creaciones suyas de mayor empeño, deben citarse:

«El reto de D. Rodrigo Téllez Girón al moro Albayaldos delante de sus padrinos», con la que optó al grado de académico de mérito.

«Una estatua de la Reina con la Princesa de Asturias en los brazos».

«La figura del Hércules niño, de la fuente del Triunfo de Hércules, en Aranjuez».

«La cabeza, de tamaño colosal, con que se substituyó la destruída por un rayo en la estatua de *Jossias,* una de las seis que hay en el Patio de los Reyes del Monasterio del Escorial».

José Tomás.—Publica su biografía Osorio Bernard en la obra tantas veces citada, pero no consigna la fecha de su nacimiento, que tiene, sí, bastante interés para la atribución de alguna de sus obras. Esta se halla, en cambio, declarada en el expediente que entabló en 1828 para ser académico de mérito y en un documento que transcribimos, porque demuestra cómo alcanzaba hasta los mismos artistas el estado político del país y se les obligaba á hacer informaciones que en los tiempos actuales parecerían ya muy extrañas.

El manuscrito dice así:

«Don José de Tomás, de edad de treinta y tres años, natural de la ciudad de Córdoba, residente en esta corte, en donde ha seguido la carrera de escultura, hijo de D. Ignacio y doña Teresa Géneres, ante V. S., como mejor proceda y haya lugar, digo: Que habiendo concluído mi carrera y estando próximo á obtener mi título, previo el examen y aprobación conforme á las Ordenanzas que gobierna la Real Academia de San Fernando, de esta corte, necesito presentar una información de testigos para acreditar los particulares siguientes:

»1.° Si saben que siempre he observado buena conducta moral sin dar lugar á que se diga nada contra ella, comportándome en

todos mis procedimientos como un hombre de bien, arreglado á las máximas de nuestra santa Religión y buenas costumbres.

»2.º Que en el tiempo del pretendido sistema constitucional no fui militar voluntario en esta corte ni fuera de ella, ni concurrí á las Sociedades y asonadas de aquel tiempo, manifestando la desafección á aquel régimen y mi inclinación y afecto al legítimo Gobierno de Su Majestad, que Dios guarde, su persona y Real Familia.

»A V. S. suplico que, con citación del Caballero Procurador Síndico general de esta villa, se me reciba información al tenor de los particulares señalados, por medio de testigos que estoy pronto á presentar, y evacuada, aprobada é interpuesta por V. S. su autoridad y judicial decreto cuanto ha lugar en derecho, se me entregue para los usos que me convengan en justicia, que pido con el juramento necesario, etc.—*José de Tomás.*»

De lo consignado en este documento, se deduce que debió nacer en 1795.

¿Quién labró el relieve de la santa Cena, copiado de la de Leonardo de Vinci, que está sobre el ingreso á la iglesia del Caballero de Gracia? ¿Fué éste ó el escultor de los mismos nombres, que murió en 1770, y de que antes hemos hablado? (1)

De haberse proyectado como elemento decorativo dicho relieve, y encargada su labra por el mismo director de la construcción del templo, Juan de Villanueva, según creen algunos, había de admitirse que fué el artista del siglo XVIII y no el del XIX el autor de la evangélica escena. El José Tomás de que ahora nos ocupamos sólo contaba diez y séis años cuando murió el célebre arquitecto, en 1811, y no era fácil que tuviera ya por entonces la maestría suficiente para realizar aquella obra, ni que nadie le comisionara para ello. El otro artista convivió treinta y un años con Villanueva, y desde este punto de vista resulta posible para él lo que para el José Tomás de que ahora hablamos parece imposible.

Hay que advertir, sin embargo, que la copia en mármol de la Cena, de Leonardo de Vinci, fué colocada en el lugar en que hoy se

(1) En la corta biografía del José Tomás de la décimaoctava centuria que va en páginas anteriores, se han suprimido por errata los interrogantes del párrafo que empieza: «¿*Tomás* labró también la Cena del Señor.....? ¿Esto comprueba.....?», y parece que se afirma lo que sólo se pone allí en condicional

encuentra, bien cercano ya el término de la primera mitad del siglo XIX; que su factura es bien marcada la de este período; que cuando el Tomás de la décimaoctava centuria murió, no se había comenzado todavía la reconstrucción del templo en que luce, y hay que deducir de todo ello que la obra que nos ocupa se debe al segundo escultor del mismo apellido, según afirma Osorio Bernard, y que no tiene fundamento el supuesto de haberse encargado la bella labor escultórica por Juan de Villanueva.

José Tomás alcanzó el grado de académico de mérito en el mismo año de 1828 en que entabló el expediente á que antes se ha hecho referencia, no pidiendo privilegios excepcionales para su personalidad, sujetándose con gran modestia á las pruebas ordinarias y haciendo como trabajo de repente el relieve de «Ticio atado á una roca en acción de ser atormentado por un buitre que le sacaba las entrañas», en que se revela su maestría de mano, ya que no una notable originalidad de pensamiento, y que mereció ser aprobado por unanimidad.

Al crear por sí, libre ya de tutelas docentes, se mostró artista de buen gusto y correcto más que creador genial. No es la suya una personalidad que pueda colocarse á la altura de Alvarez, ni de Piquer, ni de otros varios que le precedieron ó trabajaron al mismo tiempo que él trabajaba; pero sí es la de un hombre que sabía hacer simpático y agradable lo que salía de sus manos, fijando á la vez, aunque por distintas razones, la atención de los inteligentes y de las masas.

Suya es la representación del *Valor* en el monumento del Dos de Mayo, que no es, ciertamente, inferior á sus tres compañeras la Constancia, la Virtud y el Patriotismo, y suyos los genios que sostienen las armas de España y de Madrid en el Obelisco que estuvo en la *Castellana* y hoy se ve en la plaza de la Alegría; son éstas creaciones que, aunque muy modestas, no carecen de cierta gracia. De sus manos salió también el pedestal de la estatua de Felipe IV, que se hizo cuando se trasladó la efigie del Rey á la plaza de Oriente.

La obra que más le acredita es la parte escultórica de la fuente que se llamó sucesivamente de Isabel, de la Red de San Luis y de los Galápagos... y que hoy es bello ornamento del Retiro. Fué construída para conmemorar el natalicio de Doña Isabel II, y se puso la primera piedra el 10 de Octubre de 1831. Dirigió su traza el Arquitecto y

Fontanero mayor del Ayuntamiento, Francisco Javier de Mariategui, y José Tomás modeló en caliza blanca de Colmenar los niños que juegan con los delfines, y, para hacerse en bronce, las ranas, los galápagos y las caracolas, que fueron las primeras piezas fundidas en Madrid.

No es ciertamente intachable el dibujo de las formas humanas y animales que allí se han reunido. Tienen sí en cambio expresión las caritas graciosas de los geniecillos; hay movimiento y variedad de actitudes en sus cuerpos; se hallan bien combinadas las líneas de los diferentes elementos que contribuyen á la impresión del conjunto, y es éste tan decorativo y agradable, que la fuente que con tanta indiferencia miran á todas horas los paseantes, merece colocarse en lugar importante entre las artísticas y á bastante más altura que otras muchas combinaciones efectistas de diversas ciudades.

Tomás intervino, al igual de varios artistas de aquella época, y con complacencia quizá excesiva, en el adorno de arcos de triunfo, catafalcos, etc., con que se ponia á contribución la inspiración de aquellos hombres por modestas sumas ó por gratitudes ilusorias, creando formas, á veces bastante bellas, destinadas á vivir sólo unos cuantos dias ó á ser perpetuadas á lo más por grabados en madera. A él se debieron las estatuas de España y Sajonia, de España y la Religión y la del Tiempo, que coronaron túmulos de reyes y príncipes, así como los escudos y trofeos colocados en diferentes sitios con motivo de la entrada en la corte de Fernando VII, de la de Doña María Cristina, del nacimiento de Doña Isabel y de su jura como heredera del Trono.

Abordó también la escultura en madera policromada, haciendo una efigie de tamaño natural del Arcángel Gabriel para una iglesia de Galicia, y los retratos en bronce, modelando el busto de la Duquesa de Benavente, D. María Josefa de Pimentel, para la posesión de la Alameda, que tantas joyas atesoró en otro tiempo.

No fué larga la vida de este artista; murió en Madrid el 10 de Noviembre de 1848.

Francisco Pérez del Valle. — Completó el cuadro de las estatuas que adornan el Obelisco del Dos de Mayo, haciendo de su mano la que es emblema del Patriotismo.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MADRID: PARQUE DEL RETIRO
FUENTE DE ISABEL
por el Arquitecto Francisco Javier Mariategui y el Escultor Jose Tomas

del Salón de Conferencias en el mismo edificio; la lápida y el panteón de un niño del Duque de San Carlos, en el Cementerio de San Nicolás; la restauración del Sagrado Corazón de Jesús y otras esculturas en la parroquia de San Marcos de Madrid; la restauración de las imágenes de la Congregación de Nuestra Señora de los Dolores y Santo Sepulcro; las estatuas de *San Gabriel* y *San José,* que terminó en 1870 para la iglesia parroquial de San Martín de Madrid.»

Del expediente que entabló en 5 de Septiembre de 1837, aspirando al grado de acadámito de mérito, resulta además que vino á la corte en 1826 para hacer sus estudios en la Academia de San Fernando, mereciendo pasar en el curso de 1828 á la clase de modelado en yeso, y á la del natural en el del año 1831.

Figuró en el concurso de 1832, compitiendo con Sabino Medina y Ponciano Ponzano, que fueron los laureados con el primero y segundo premio de la primera clase; pero su trabajo no debió ser estimado de escaso valor cuando le pensionó por esta obra el Vice-Protector de la Corporación, con seiscientos ducados para continuar sus estudios.

Fué discípulo de D. Francisco Elías y de D. Valeriano Salvatierra, trabajando bajo la dirección del primero en los talleres reales y en los del Museo Nacional á las órdenes del segundo. Todo esto en fechas anteriores á la de 1838, en que ingresó como académico de mérito en la de San Fernando.

Por lo consignado en todo lo que acabamos de decir, puede verse que su labor fué grande en consonancia con su larga vida. Adolecen la mayor parte de sus trabajos del defecto de parecer sometidos á reglas fijas, y hay, sin embargo, en ellos un curioso contraste: chispazos de originalidad que, de haber predominado, hubieran colocado su nombre á mayor altura.

De muchos de sus actos parece deducirse que temía, quizá, llevar al terreno del Arte las singularidades de su carácter, y que empleaba su voluntad en refrenarse, con el firme propósito de seguir caminos trillados, es decir, que no sólo no buscaba la originalidad, sino que procuraba huir de ella. Para el trabajo de repente en las oposiciones al grado de académico de mérito, se le propusieron tres temas sacados á la suerte:

«Derrota de los franceses delante de Pavía en el momento más

glorioso para el ejército español, cual es en que el Rey Francisco entrega su espada al Virrey la Noy.»

«Hércules entre la virtud y el vicio.»

«Apolo y Dafne.»

Eligió el último, es decir, aquel en que la composición había de torturar menos su pensamiento por ser de sobra conocido lo que había de expresarse en él y haber sido ya tratado hasta la saciedad. Esta positiva pereza intelectual, este deseo de trabajar más con las manos que con la fantasía, le dejaron en el lugar de un imaginero de asuntos clásicos, aunque hábil y excelente, más que en el de un artista de los tiempos presentes.

Posee la Academia de San Fernando un autorretrato suyo, un busto en yeso, que la familia tuvo la idea, no muy acertada, de revestir de purpurina antes de donarlo á la Corporación, y en su fisonomía parece reflejarse el carácter retraído, la tendencia á vivir en sí, que era uno de sus rasgos distintivos, el carácter de un artista que prefería el trabajo á la conversación.

De su vida particular se refieren diversos detalles que completan el conocimiento de aquella personalidad que no quería acomodarse en nada á las costumbres de los demás. D. José Lozano, que trabajó también con él, nos ha comunicado, y el dato es absolutamente cierto, que en la cueva de la casa propia en que vivía en la calle de Silva, tenía depositadas en calderilla todas las cantidades que había de necesitar para el gasto de un año, pensando que no podían ser fácilmente robadas por su peso las sumas guardadas en esta forma.

Francisco Pérez del Valle falleció después de cumplidos los ochenta años en 9 de Abril de 1884.

DIEGO HERMOSO.—Nació en 1800, según Osorio Bernard, y hacia 1804 por lo que declaran las actas de la Real Academia de San Fernando, en las que consta que tenía veintiocho años cuando se presentó al concurso de 1832. Ganó en éste el segundo premio de la segunda clase, haciendo como trabajo de pensado un relieve con arreglo al tema: «Celoso Saúl de David intenta atravesar á éste con una lanza que le tira... etc»; y como trabajo de repente el de «El Angel echa del Paraíso á Adán y Eva».

Tuvo un buen iniciador para los trabajos artísticos en su padre D. Pedro, y asistió á las enseñanzas de la Academia. No pudo realizar una labor muy extensa, porque murió joven, en 15 de Mayo de 1849. En representación de sus creaciones tenemos: los bustos de Daoiz y Velarde y los elementos decorativos del Obelisco del Dos de Mayo; el de la Duquesa de Alba en el cementerio de San Isidro, y el mausoleo de los Condes de Teba, que luce en el camposanto de San Nicolás.

Gastó también parte de su ingenio en modelar creaciones de un día, como la alegoría de la villa de Madrid y cuatro estatuas emblemáticas para las exequias celebradas por el alma de Fernando VII, en 1834, por el Concejo de la capital.

José Grajera.—Es el autor de la estatua de *Juan Alvarez Mendizábal*, que se alza en la plaza del Progreso, y de la de *Rojas Clemente*, colocada con las de Quer, Lagasca y Cabanilles, en una de las calles transversales del Jardín Botánico de Madrid. Reproducimos las dos en la lámina correspondiente.

La estatua de *Mendizábal* fué fundida en bronce, y en 12 de Abril de 1855 se pidió por primera vez permiso al Ayuntamiento para emplazarla en el lugar en que hoy se encuentra, no realizándose este acto hasta catorce años más tarde, en 1869. La de *Rojas Clemente* está labrada en piedra.

Comparando las dos obras se ve que Grajera tenía singular aptitud para dar personalidad á las representaciones de hombres notables que salían de sus manos. El rostro del político dice en sus líneas duras el tenaz empeño que puso en realizar cuanto proyectaba. La fisonomía del sabio revela, por el contrario, placidad, y hay en su mirada el reflejo de aquel poderoso entendimiento que propulsaba los estudios del naturalista de más talento espontáneo que tuvo España en aquel período.

Grajera pudo educar su vista de pequeño por los tipos bien determinados de marinos en el puerto de Laredo, donde nació. Fué luego, durante muchos años, conservador de las colecciones de Escultura en el Museo del Prado, teniendo allí por contraste, ante sus ojos, las formas consagradas por el transcurso de los años y el prestigio de los



MENDIZABAL. PLAZA DEL PROGRESO
MADRID



ROJAS CLEMENTE. JARDÍN BOTANICO
MADRID

Estatuas por José Grajeras

tiempos clásicos. Sus impresiones ó su vocación le llevaron á ser un escultor de retratos, explicándose por todas estas razones las aptitudes que antes hemos indicado.

En la Exposición de 1856 presentó ya en yeso los bustos del poeta Quintana, de Lozano, San Miguel y Zarco del Valle; en 1858 otro busto, por el que obtuvo mención honorífica; hizo después los de Velázquez y Murillo, en tamaño colosal, guardados en el Museo; concurrió al certamen de 1866 con otros tres bustos, y al de 1876 con seis, representando en sus obras no sólo las cabezas de reyes, príncipes y eminentes políticos ó artistas españoles, si que también las de celebridades universales, como Leonardo de Vinci, Miguel Angel, Rafael de Urbino y el Spagnoleto.

Este género de obras es el que caracteriza la labor total de su vida.

Juan Figueras y Vila. — Es el autor del monumento á Calderón de la Barca que se levanta enfrente del teatro Español, en la plaza de Santa Ana.

Nació en Gerona en Julio de 1829, y murió en Madrid en 28 de Diciembre de 1881, y su labor puede calificarse de muy extensa para los cincuenta y dos años que vivió, teniendo que destinar además gran parte de su tiempo á la enseñanza.

Siguió los cursos de su profesión en la Escuela Superior de Pintura y Escultura, y fué discípulo particular de José Piquer. Hizo oposición en 1858 á una de las pensiones de Roma, y pasó á esta ciudad, donde ejecutó los trabajos reglamentarios.

Obtuvo terceras medallas en las Exposiciones nacionales de 1856 y 1860, y medalla de segunda clase en las de 1862 y 1864. En 1874 fué propuesto por la Academia para una pensión de gracia, y al volver para desempeñarla, segunda vez á Roma, compuso y modeló en esta ciudad el monumento de *Calderón y su Fama*, haciendo también los relieves del pedestal, en que se ven reproducidas escenas de cuatro obras del gran dramaturgo: «La vida es sueño», «El Alcalde de Zalamea», «El escondido y la tapada», «La danza general de la muerte». Fué profesor en la Escuela Superior de Madrid, desempeñando la asignatura de «Modelado antiguo y ropajes» y en la Escuela de Artes y Oficios.

Estos son, en resumen, sus principales datos biográficos.

Su personalidad artística para el pensamiento, para sus devociones y para la factura se revela clara y determinada en sus numerosas obras.

Hizo retratos-bustos como sus predecesores y compañeros, por ser éste un género que ha proporcionado, durante largos años, honra y provecho, reflejando en ellos los rasgos característicos del literato y político Abelardo López de Ayala, del poeta soñador Gustavo Adolfo Becquer y de alguno más. Labró en 1870 la estatua del General Alvarez, destinada á coronar en Gerona la tumba del heroico caudillo. Modeló figuras ya bíblicas ó ya de nuestra historia, como la casta Susana ó D.ª Marina, la ideal consejera de Hernán Cortés. En el género de las composiciones alegóricas nos ha legado su «Victoria marítima» y «El Grito de Independencia en 1808», que produjo honda emoción en el público. Le representan en la realización de asuntos varios «Una israelita acometida por una serpiente», que parece pensada con el propósito de vencer dificultades, y «Una india abrazando el cristianismo». Estuvo lleno su pensamiento tan pronto de imágenes del pasado como de sentimientos patrios.

Examinando el conjunto de sus obras y la belleza indiscutible de la mayor parte, puede afirmarse que fué un discípulo que honró á Piquer, su maestro.

D. Ricardo Bellver y Ramón. — Es una figura muy saliente de la Escultura española en el período que estamos estudiando. Por su nacimiento y por su labor es además un escultor de la comarca á que dedicamos nuestras investigaciones.

Hace ya veinte años, en 30 de Marzo de 1891, publicó *La Ilustración Artística*, de Barcelona, una biografía de Bellver, que comenzaba con las siguientes líneas:

«Hay familias privilegiadas en las cuales la ley de herencia produce los más fecundos resultados, permitiendo aplicar á cada nuevo retoño del lozano tronco, y en el sentido más favorable, el tan conocido refrán castellano: *De tal palo tal astilla.* Así acontece con la familia de Bellver; la tradición artística perpetúase en ella de generación en generación, y si lauros alcanzaron el abuelo, allá por los

últimos años del pasado siglo, y el padre á principios y mediados del presente, no menos gloria ha conseguido en nuestro dias el continuador de dinastía tan preclara.»

Y el carácter singular de esta familia es aún más notable de lo que en el anterior párrafo se declara; no fueron sólo el abuelo y el padre los que cultivaron la escultura, numerosos parientes de uno y de otro se consagraban con ardor á los mismos trabajos, sumando en la raza de los Bellver las inspiraciones recogidas en diversos tiempos y en diversos países, y era tal el vigor de aquella sangre de artistas, que la labor no les agotaba ni les hacía degenerar, de unos en otros se perfeccionaba, se hacía más amplia, daba mayor luz de inspiración.

El abuelo, Francisco Bellver y Llop, nació en Valencia; se distinguió como alumno en la Academia de San Carlos de aquella ciudad por los años de 1798; se presentó al concurso de la Real de San Fernando diez años después, y si no pudo hacer mucho de su mano por el estado de intranquilidad del país, transmitió sus inspiraciones á tres hijos, todos de la misma profesión, pudiéndose decir que con el sér les dió la fecundidad acreedora que él no pudo desarrollar traduciéndola en formas de belleza. Su hermano Pedro fué escultor también, y de contrariada vida, que terminó tomando el hábito de religioso en el convento de San Miguel de los Reyes, extramuros de Valencia. Este había nacido, por los años de 1768, en Villarreal de Castellón.

El primero de los hijos de Francisco Bellver y Llop, que llevaba igual nombre qee su padre, y nació en la misma ciudad en 1812, recibió desde muy niño las lecciones de D. Valentín Urbano, que tenía gran renombre como tallista en Madrid. Se acreditó en este primer período de su vida de excelente dibujante, adquiriendo al mismo tiempo la minuciosidad y la delicadeza propia de este género de labores; pero había en su alma lo que no existía en la de Urbano, y era para su pensamiento pequeña empresa la de combinar con primor líneas y elementos decorativos. Pasó á la Academia de San Fernando y al estudio de D. José Tomás á ampliar su maestría, y desde este momento empezó á ejecutar obras notables y á obtener legítimos triunfos. Solicitó ser académico de mérito de San Fernando, y después de ejecutar su bello relieve «El rapto de Proserpina», se le concedió este grado en 28 de Mayo de 1843.

De su educación primera le quedaron preferencias por la escultu-

ra policromada en madera, que los más notables críticos extranjeros miran como un arte muy bello y muy genuino de nuestras tierras. Dentro de este género hizo para Madrid:

El bajo relieve «La Virgen poniendo la casulla á San Ildefonso», en la parroquia de este nombre.

Dos efigies, de tamaño natural, con los Corazones de Jesús y María, para la iglesia de San Luis.

La imagen de Nuestra Señora de la Esperanza y la bien trabajada peana de la misma para la parroquia de Santiago.

La Virgen de la Misericordia para el templo del barrio de Salamanca.

Los ángeles que conducen la carroza de la Virgen de Atocha, estrenada en 1860.

Esculpió también en piedra para nuestra ciudad y su provincia:

Un grupo que representa «La Religión y la Caridad» y dos genios con antorchas y atributos mortuorios para el panteón de la segunda esposa del Infante Don Francisco de Paula Borbón, panteón que está en el cementerio de San Isidro.

Toda la ornamentación del sepulcro de la Infanta Carlota, en El Escorial.

La estatua de *Leda*, presentada en la Exposición celebrada en 1836 por la Real Academia de San Fernando.

Para Segovia labró dos niños en lucha con un delfín en una fuente y dos leones fundidos en plomo para el paseo, así como dos sirenas que adornan una escalinata.

Para Lugo, para Aldea del Río, Huercal Overa, Urnieta, en las Vascongadas; Castroverde, Cuevas de Vera, el Perú, la Habana y algún punto más hizo efigies piadosas y modelos en cera de relieves y estatuas, modelando además para la casa en que vivió Orfila en Mallorca el busto de este eminente químico.

Puede, por lo tanto, calificarse de enorme la labor realizada por este escultor en los setenta años de su vida hasta su fallecimiento en 1890.

Este fué el padre de Ricardo Bellver.

Pero no llegaron sólo al último grandes tradiciones por la línea directa; las colaterales contribuyeron á formar un ambiente artístico de variadas procedencias.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SEPULCRO DEL CARDENAL LASTRA Y CUESTA

por Ricardo Bellver

CATEDRAL DE SEVILLA



Fototipia de Hauser y Menet - Madrid

LA VIRGEN DEL ROSARIO

por Ricardo Bellver

IGLESIA DE SAN JOSÉ, MADRID

El segundo hijo de Francisco Bellver y Llop, y hermano del anterior, de nombre Mariano, nació en Madrid en 1817, y fué asimismo discípulo de la Academia de San Fernando y de José Tomás. Siguiendo inspiraciones muy semejantes á las de Francisco, aunque por otros motivos, cultivó también de preferencia la escultura en madera policromada.

Dejó en Madrid y la provincia:

La Flagelación de Jesucristo, en Aranjuez.

La Virgen de la Misericordia y Santa Lucía, para la misma localidad.

San Vicente de Paúl y Cristo en el Sepulcro, para el Noviciado de las Hijas de la Caridad de esta capital.

La imagen, algo más pequeña que el natural, de Santa Irene, para El Buen Suceso.

Las Vírgenes de la Providencia y del Carmen, para San Antonio del Prado.

La Virgen de la Concepción, en Italianos.

Nuestra Señora del Amor Hermoso, en Santo Tomás, para la Asociación de la Corte de María.

Nuestra Señora del Buen Ruego, pidiendo á Dios por las almas del Purgatorio, para el Colegio Notarial de esta corte.

Trabajó, en cambio, en yeso la estatua de Juno, presentada en 1843 en la exposición de la Real Academia de San Fernando, é hizo imágenes para muchas ciudades.

Falleció en 1876, dejando un hijo, Mariano Bellver é Iñigo, dedicado á la misma profesión de su padre.

El tercer escultor, *José Bellver*, hermano de los dos anteriores, nació en Avila en 1824, y aprendió, á ejemplo de los anteriores, su arte en la Academia y con José Tomás. Su breve vida de cuarenta y cinco años fué una brillante carrera de éxitos y creaciones acertadas, y al fallecer en 1869 nos legó, como recuerdo suyo, una enorme labor, en la que se refleja su alma y su amplitud de pensamiento.

Presentando en una misma Exposición, la de 1860, su Cristo yacente y su Viriato victorioso, probó claramente «que siente y comprende lo mismo las ideas delicadas y de sentimiento que las vigorosas, y lo que es mejor todavía, que sabe asimismo expresarlas. Su *Cristo muerto* es, á no dudarlo, su mejor obra; aquella figura cuyo

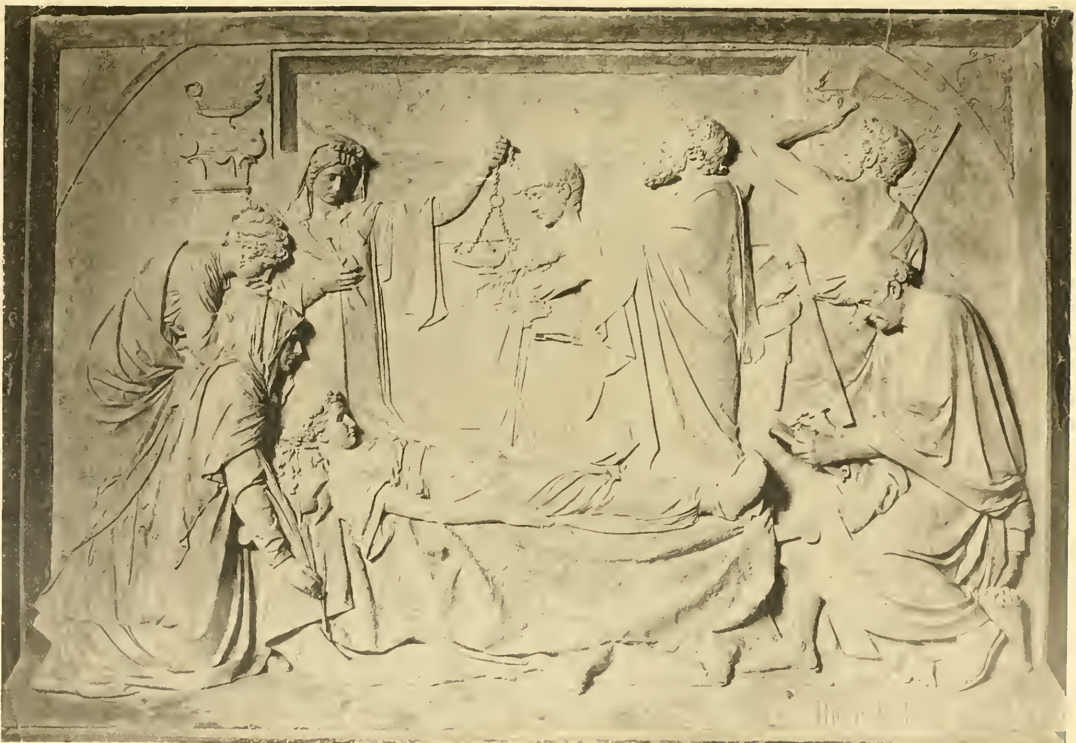
delicado torso es digno de elogio, grandiosa en todas formas, bien modelada, llena de la más hermosa morbidez, no puede menos de atraer hacia sí todas las miradas inteligentes». En estas líneas cantó la crítica las cualidades del artista.

Fueron numerosas las obras suyas que quedaron en Madrid: Aparición de Jesucristo á la Magdalena, Descendimiento de la Cruz, la Virgen de la Vida en la parroquia de Santiago, los leones del Congreso..., presentando además en las Exposiciones de 1862 y 1864 el grupo de «*Matatías* inmolando al primer hebreo que se acercó á adorar los ídolos por orden de Antíoco» y el de «Aquiles y Pentesilea», obteniendo primera medalla por aquél y consideración del mismo premio por éste.

Tal fué el espléndido medio de familia y de arte en que nació Ricardo Bellver en 1845. Dábale éste grandes facilidades para su educación, creándole al mismo tiempo un compromiso de honor, y si podía respirar en aquel ambiente maestría de mano en tantos y tan excelentes ejemplos, era para él empresa más difícil que para los demás moverse por impulsos propios y llegar á la originalidad, prescindiendo de tantas y tantas reminiscencias que la labor enorme de sus antecesores tenía necesariamente que haber grabado en su fantasía. Lograr como ha logrado con sus obras bien marcada personalidad, es el mayor, sin disputa, entre sus numerosos triunfos.

Este escultor madrileño es también un ejemplo de precocidad como el de Pedro Soraje; pero afortunadamente para el arte y para él, el temprano despertar de sus inspiraciones no se ha producido á costa de su vida, le guardamos entre nosotros y ha estado produciendo durante largos años. A los diez y siete escasos presentó la estatua del cacique Tucapel, encarnando en ella la poesía con que la pinta Ercilla en su Araucana, y dos años más tarde, en 1864, el bajo-relieve en yeso «Un sátiro tocando las tibias y un joven fauno jugando con una cabra», en el que acreditó el gusto exquisito que le había dado su educación en las formas clásicas.

Desde esta fecha empezó á abordar indistintamente los diversos géneros de escultura, triunfando en todos de las mayores dificultades. En 1866 labró el primer grupo religioso, presentando á la Virgen con su divino Hijo muerto en sus brazos; envió después como pensionado el bajo-relieve que reproducimos del «Entierro de Santa Inés», tan



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ENTIERRO DE SANTA INÉS

por Ricardo Bellver

SEGUNDO ENVIO DE LA PENSIÓN EN ROMA



ESTATUA DE JUAN SEBASTIAN ELCANO

por Ricardo Bellver

MINISTERIO DE ESTADO

bello y tan lleno de mística poesía; dió un gigantesco paso colocando en 1885 en el frontón de la puerta principal de la catedral de Sevilla la Asunción y Coronación de la Virgen en alto relieve, tan grandioso; hizo para Cádiz tres efigies de santos y para San Francisco de Madrid las imágenes colosales de San Bartolomé y San Andrés; salieron asimismo de sus manos un Crucifijo de madera, la Santa Teresa de Jesús de la iglesia de Chamberí y la Virgen del Rosario de San José, serena, dulce, amorosa, y trabajó últimamente, en 1904 y 1905, para la quinta parroquia de Bilbao, terminando el retablo del altar de San José y dejando además en ella dos efigies de San Francisco y San Expedito, algo menores del tamaño natural, y otras dos de un metro treinta centímetros con los Sagrados Corazones de Jesús y María.

Y con ser tan enorme esta obra, no compone toda la labor de Bellver ni representa aquella en que ha obtenido sus mayores y más legítimos triunfos. Ha unido también su nombre á los de las grandes figuras históricas españolas, modelando el busto del Gran Capitán, como primer envío de pensionado, y la estatua de Juan Sebastián el Cano para uno de los patios del que fué Ministerio de Ultramar y hoy lo es de Estado. En la escultura que representa al gran marino, al primero que hizo realmente un viaje de circunnavegación, brilla un exquisito sentimiento de las cualidades que demostró tener el personaje, con su enérgico talante y su arrogante actitud, en que á la rudeza del navegante acusada en sus líneas generales, se une en rasgos fisonómicos la luz del genio: aquel rostro de un hijo del pueblo no es, sin embargo, el de un hombre vulgar.

En el arte funerario se ha querido mostrar como legítimo heredero de los eximios artistas que llenaran de sepulcros, unas veces espléndidos, otras sencillos, bellos siempre, las naves de los templos y las galerías de los claustros. Distinguióse nuestro país en estas obras, convirtiendo en museos muchos recintos sagrados, y Bellver pudo pensar que al reproducir las inspiraciones de aquellos, además de revelarse como notable artista, se acreditaba de genuinamente español. Así compuso el sepulcro de Siliceo para el Colegio de doncellas nobles, que hemos reproducido en anteriores láminas, y el del cardenal Lastra y Cuesta para Sevilla que puede verse en la fototipia correspondiente. Y una vez pagado este tributo á grandes recuerdos, sin perder por eso su originalidad, quiso ser también en este arte más clásico y más

modernista á la vez, engendrando en ésta su nueva dirección el ángel colosal de bronce puesto en la capilla funeraria de la marquesa de la Gándara, y la Fama, muy valiente y con ropajes de bello plegado, que corona el panteón de Goya, Meléndez Valdés y Donoso Cortés, esculpiendo además los bustos llenos de personalidad del artista, del escultor castizo y del elocuente orador. Si en la Fama se ve un acento helénico, los rostros de los tres personajes son rostros muy marcados de gentes de nuestros días.

Alterando el orden cronológico hemos dejado para el último lugar la cita de las dos obras en que acometió valientemente el desnudo y que tanto y tan justamente llamaran la atención, una al hacer en 1874 sus ejercicios de oposición á la pensión de Roma y otra como tercer envío de sus trabajos de pensionado. Se muestra en estas creaciones desde un punto de vista tan diferente de como se muestra en las demás, que los más doctos especialistas en clasificación de estilos consagrarían de seguro largas horas á buscar los manuscritos con que pudiera probarse que habían existido dos Ricardos Bellver, uno el del grupo de la Piedad y el frontón de la catedral de Sevilla y otro el de estas dos esculturas. Afortunadamente el autor vive y sabemos que es uno mismo é indivisible artista.

Si el *David* decidió de su triunfo en las oposiciones, el *Angel caido*, ante el cual pasa tanta indiferencia insubstancial sin mirarle siquiera en el Retiro, fué uno de los mayores éxitos obtenidos por este género de obras cuando se expuso en Roma. Los que tan pesimistas son para todo lo relacionado con su Patria, más por ligereza de juicio y desconocimiento muchas veces que por mala intención, deberían leer las más autorizadas revistas italianas de aquel periodo para enterarse de cómo fueron acogidas estas y otras creaciones de nuestros escultores.

La Academia de San Fernando emitió sobre ella un informe muy favorable. El Gobierno le envió los medios de pasarla del yeso al mármol. En la Exposición universal de 1878 fué premiada en París, alcanzando medalla de oro en la nacional de Madrid.

Las últimas obras que ha ejecutado Ricardo Bellver hasta este momento, son las dos Famas que han de fundirse en bronce y colocarse sobre las dos cúpulas interiores del monumento á Alfonso XII. Desde el primer producto de su genio que llamó la atención del público, hasta nuestros días, ha transcurrido próximamente medio siglo,



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ESTATUA DE LA FAMA

que corona el panteón dedicado á Goya, Melendez Valdés y Donoso Cortés, por Ricardo Bellver

CEMENTERIO DE SAN ISIDRO, MADRID



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

MADRID: PARQUE DEL RETIRO

EL ANGEL CAIDO

por Ricardo Bellver

y una labor de tal extensión y de tan notable magnitud, basta por si sola, independientemente de los detalles, para colocar alta una personalidad.

Al final del articulo publicado en la *Ilustración Artistica de Barcelona*, á que al principio hemos aludido, resume el crítico en los siguientes párrafos el juicio que le merece Bellver:

«Pocas palabras más hemos de añadir para completar este trabajo, del cual se desprende ya lo que el ilustre escultor español significa en la historia del Arte plástico contemporáneo.

»Modernista en sus procedimientos, en ninguna de sus obras deja de atender con especial interés á los elementos indispensables en la escultura: la belleza material y el sentimiento.—Como los antiguos clásicos, cuida con exquisita minuciosidad de la perfección de las formas; como los incomparables artistas del Renacimiento, imprime en sus creaciones aquella grandiosidad que caracteriza á las maravillas que nos legara la Edad Media, y como los más eximios maestros modernos, infunde en sus estatuas la expresión y el movimiento que informan las nuevas tendencias del arte escultórico, y que acercando cuanto cabe la materia inanimada á la realidad viviente, han permitido á la escultura abordar temas que sólo á la pintura parecian reservados.

»El Sr. Bellver pertenece á la llamada escuela ecléctica: conocedor profundo de las teorías artisticas nacidas del clasicismo, del misticismo, del romanticismo y del realismo, y dominando todos los recursos que para darles forma emplearon las distintas escuelas, toma de unos y otros lo que para cada obra especial necesita, y haciendo abstracción de los demás impulsos que pudieran solicitarle, endereza su inspiración y mueve su mano sólo á la consecución del fin que en aquel momento dado se propone. Así tienen sus trabajos el carácter, la unidad y la armonía que tanto se admiran en ellos.

»Amante de la verdad, dentro de las necesidades especiales del arte, no subordina la idea á la forma, sino que sujeta la materia á su propio pensamiento; la naturalidad es para él un verdadero culto; á ella lo sacrifica todo, y nunca la codicia de un aplauso le ha hecho caer en la tentación de procurárselo apelando á convencionalismos ó á falsos efectos.

»Pero de todas las cualidades que en él se juntan, la que consti-

tuye el carácter de su modo de ser artístico es el sentimiento: Bellver no sólo se impone del asunto y de los personajes que en él intervienen, sino que se identifica, por decirlo así, con ellos, con ellos siente, y antes de buscarlos en el mundo exterior, destácanse por este esfuerzo psicológico en su mente los rostros, las actitudes, la disposición de sus figuras; así es que cuando acude al modelo para la parte puramente material, tiene ya acumulados en su imaginación todos los elementos que han de dar á la escultura expresión y vida.

»Bellver consigue con esto impresionar como pocos á cuantos contemplan sus obras: siguiendo el precepto de Horacio, hace sentir á los demás sintiendo él primero. Así proceden los verdaderos artistas; así alcanzan imperecedera gloria.»

En el período que ahora nos ocupa fué Ricardo Bellver el que encarnó mejor el doble carácter de la escultura moderna y de la escultura en España, así como en el siguiente han alcanzado diversas y altas representaciones Benlliure, Marinas, Blay, Querol y alguno más. Él realizó este trabajo de nutrirse en el sentimiento de las formas más bellas de otras edades, para volar después con impulso propio, condición impuesta á los que llegan á mayor altura en la época presente, y no especializó ni en asuntos ni en facturas, mostrando su fácil adaptación á los diferentes géneros que se observa en toda la labor de nuestra raza.

Enrique SERRANO FATIGATI.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ESTATUA COLOSAL DE SAN ANDRÉS
por Ricardo Bellver
IGLESIA DE SAN FRANCISCO EL GRANDE, MADRID

Bibliografía.

Zaragoza.— Real Junta del Centenario de los Sitios de 1808-1809.—Exposición Retrospectiva de Arte (1908), organizada bajo los auspicios del Excmo. Sr. Arzobispo de Zaragoza.—Introducción por D. Mariano de Pano y Ruata, cronista oficial del Centenario.—Prólogo por el M. I. Sr. D. Francisco de Paula Moreno, canónigo de la Metropolitana y director de la Exposición Retrospectiva.—Texto histórico y crítico por M. Emile Bertaux, catedrático de la Universidad de Lyon.—Un grueso volumen de 358 páginas en cuarto mayor con 115 láminas.—Zaragoza, tipografía *La Editorial.*

En la Exposición de Zaragoza se quiso hacer, entre otras, la manifestación de la fraternidad que había llegado á establecer el tiempo y los intereses entre dos pueblos que hace un siglo lucharan con sin igual bravura, y esto explica que tales sentimientos se reflejen también en el libro en que ha de perpetuarse el recuerdo de la espléndida Sección de arte retrospectivo, encargándose á medias de redactarle dos sabios españoles y uno francés.

Las magníficas fototipias de esta obra, primorosamente hechas por la casa Hauser y Menet de Madrid, que tanto ha acreditado su maestría en las de este Boletín de Excursiones, reproducen los principales objetos que en la capital aragonesa estuvieron expuestos, conocidos y estudiados algunos desde hace ya largos años, verdaderas revelaciones otros de nuevos tesoros nacionales.

Traza Pano en la introducción un brillante cuadro de aquel certamen, reflejando en él sus impresiones ante tal conjunto de maravillas, que justifican la necesidad sentida de que quedara perpetuado

por la imprenta, y presenta al lector, como merecen ser presentadas, las figuras del canónigo Moreno, tan profundo conocedor de estos asuntos, tan tenaz en sus nobles empeños y tan modesto, y la de *Emile Bertaux*, que tanto lleva publicado sobre problemas artísticos españoles.

En el prólogo se presenta la estadística de las personas conocidas que han visitado, y se citan algunos de los juicios favorables, no todos, insertados en diferentes revistas y periódicos sobre la Exposición.

En el texto describe Bertaux, con su conocida competencia, los objetos que más lucieron en aquellas salas, y emite juicios críticos sobre su valor, siempre fundados todos en algo aceptable y demostración de sus grandes conocimientos, cosa que debemos declarar tanto más imparcialmente, cuanto que no todos nos parecen destinados á establecer su doctrina de un modo definitivo.

El libro puede, en resumen, calificarse de muy notable y digno de figurar entre los de primera linea de las bibliotecas más completas.

Biblioteca Patria. — *De mi cosecha.*—(Minucias literarias), por el Conde de Cedillo, de la Real Academia de la Historia.—Un tomo en octavilla de 126 páginas.

Contiene los siguientes articulos: Excursión á Arenas de San Pedro.—Goya en Toledo. — Impresiones barcelonesas. Una visita á Quinta Joana de Vallvidrera.—Notas de viaje. Una visita al Castillo de Ponferrada.—Prólogo al libro de un amigo.—Voces de otro centenario.—Infante, Arzobispo y mártir (Narración del siglo XIII).—Una excursión á la Sierra del Piélago (Provincia de Toledo).—Migajas de Historia. La doncella de Alcabón.—Intermedio.

En la breve advertencia «Al que leyere» declara el autor el carácter de estos trabajos, diciendo: «Son frutos de mi cosecha, recogidos en su mayoría, más que en el bien cultivado campo de archivos y bibliotecas, en el agreste y bravío de mis andanzas en busca de naturaleza y Arte», y frutos son realmente estas narraciones del Conde de Cedillo, frutos bien sazonados, llenos de frescura y perfume.

Las descripciones de lugares tienen singular viveza, son impresiones pictóricas tomadas directamente del natural; á los episodios que refiere ha logrado comunicarles singular interés. Aquéllas y éstos

tienen una nota en común: la de la amenidad. Bien puede asegurarse que una vez comenzada la lectura del tomo no se abandona hasta llegar á la última página.

Sólo deja un deseo, el de que á este sigan otros en iguales condiciones.

Félix Granda.—Talleres de Arte.—Hotel de las Rosas.—Paseo izquierdo del Hipódromo.—Madrid.—206 páginas de texto en cuarto menor y numerosas ilustraciones.—Imprenta de José Blass y Compañía.—San Mateo, núm 1.

El catálogo de las obras que se han producido y se producen en estos talleres es un verdadero libro artístico y de gran interés por el fondo y por la forma. En el fondo, porque se describen allí y representan las pinturas murales, los cuadros, las esculturas, los retablos, las custodias, los cálices y los cien objetos piadosos ó litúrgicos que han salido ya de aquel centro, distribuyéndose por toda España, que era en gran parte tributaria del extranjero para estas producciones. En la forma, porque las ilustraciones son excelentes, la impresión esmerada y el conjunto está á la altura de lo mejor que fuera se produce.

En las primeras líneas declara el Sr. Granda el fin piadoso que principalmente ha perseguido: «Hacer un arte impregnado del olor de Cristo, saturado de recuerdos del pasado, donde el espíritu bíblico palpite y que este arte sea vivo, por estar unido al tronco de las tradiciones, y porque, siendo del pasado, corresponda á las necesidades del presente; tal es mi deseo». La aprobación de su obra por las autoridades eclesiásticas demuestra que le ha realizado bajo el aspecto moral y de doctrina. Los encargos cada vez más numerosos que se le hacen son la confirmación de su triunfo en el terreno de lo bello.

Estos talleres son además un foco de difusión de la cultura y un centro de educación de obreros; en ellos se dan conferencias y se hacen trabajos que despiertan el pensamiento de los que escuchan las primeras y amaestran las manos de los que siguen los segundos.

Nuestra expresiva y sincera enhorabuena al Sr. Granda.

E. Berteaux.—*Etudes d'Histoire et d'Art.*—**Le tombeau d'une reine de France en Calabre.—Les Saints Louis dans l'Art italien.—Botticelli costumier.—Les Borgia dans le royanme de Valence.—252 páginas de texto en octavo y 33 láminas. París. Librairie Hachette y Cie.—79, Boulevard Saint-Germain.**

Los cuatro escritos que componen este volumen son otras tantas investigaciones artístico-arqueológicas, muy bien hechas y dignas de su autor.

La Reina de Francia á que se alude en el primero era Isabel, Princesa de Aragón, que acompañaba en su traslado á París los restos de San Luis, yendo á caballo á pesar de hallarse en cinta de seis meses, y que al lanzarse, «valiente como un hombre», á pasar un torrente cerca de Martirano, fué precipitada en el agua procedente de la fusión de la nieve, por haber tropezado el caballo, y murió á consecuencia de este accidente en Cosenza algunos dias después.

El cadáver fué cocido, según las costumbres de la época; depositado provisionalmente en la Catedral de la ciudad y trasladado luego á Francia. Algunos años más tarde, el Rey quiso que quedara allí un recuerdo de su desgraciada esposa, y mandó construir el sepulcro, alabado como una maravilla por un cronista italiano del siglo XIII. Las restauraciones, crueles para el arte, emprendidas en las centurias que siguieron, llevaron consigo la desaparición de esta tumba, que ha vuelto á encontrarse en 1891 al destruir los lastimosos estucos del XVIII.

Este monumento aparece reproducido en la primera lámina del libro, y es el que ha estudiado M. Bertaux. Fija la fecha de la obra, que debió realizarse entre 1271 y 1276, y de ésta y de su estilo deduce que debió hacerse en el centro del Dominio Real y que su autor debió ser un *francés,* en el sentido que se daba á esta palabra. Termina su escrito analizando el valor y significación de las estatuas que hay en el monumento, llamando la atención sobre el hecho curioso de que la estatua de Cosenza sea la única obra de la Edad Media en que se vea una muerta levantada sobre sus rodillas, y un cuerpo sin vida rogando por el alma de que se ha separado.

En el segundo trabajo compara frescos y pinturas de autores italianos con miniaturas de códices y otros elementos, estableciendo la

influencia que la figura de San Luis ejerció en los trabajos de los primeros.

El tercer escrito es un curioso estudio de los trajes á la antigua y con acento mitológicos de que han vestido *Botticelli* y sus discípulos muchos de los retratos de damas que salieron de sus pinceles.

El cuarto y último es una investigación muy interesante, en que se estudian los cuadros que hay en el reino de Valencia, donados por los Borgias; y para dar una idea exacta de su contenido y valor, sería preciso reproducirle por completo.

E. S. F.

Noticias Arqueológicas y Artísticas.

Por iniciativa del Sr. Osma, y con la oportuna intervención del señor Presidente del Consejo de Ministros, se ha evitado que salgan fuera de España las primorosas arquetas de Zamora, conservándose para el Tesoro nacional.

El Conde de Romanones elogió ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando esta noble conducta del Jefe del Gobierno y del exministro conservador, y el citado Cuerpo Artístico acordó que el Secretario general redactara un mensaje de felicitación muy expresivo al primero y constara en acta su gratitud para el segundo.

En las bien dirigidas exploraciones que está realizando el Sr. Mélida en el teatro romano de Mérida, se ha encontrado una bellísima estatua de Ceres. Presentada en una de las sesiones de la Academia, gustó mucho á todos los individuos de aquel Cuerpo Artístico por la belleza de sus líneas y buen plegado de paños.

NECROLOGIA

DON VICENTE POLERÓ

Era el decano de nuestra Sociedad y un excursionista infatigable.

Mucho tiempo después de haber cumplido los setenta años, tomó parte en las visitas á Soria, á Atienza y á otros puntos, donde por el empeño en verlo todo despacio y estar todo el día en movimiento, se puso á prueba el vigor físico, en él nunca quebrantado, de los compañeros de viaje.

Estando en Fresdelval, se propusieron él, el escultor Alsina y nuestro Director, visitar Briviesca y el muy artístico Monasterio de Oña, y para recoger todos los datos que querían recoger, pasar á la vista de unas ruinas próximas á Palacios de Bureba y llegar mucho antes de la salida del tren al segundo de los puntos citados, emprendieron los tres á pie el largo camino que le separa de Oña, marchando Poleró alegre y decidor con la viveza y la desenvoltura de un adolescente sano y fuerte.

Este era el hombre físico, que revelaba en todos sus actos las consecuencias de unas buenas costumbres y de una naturaleza de hierro.

En el hombre moral hay que alabar también al artista y al escritor.

Poleró se dedicó durante largos años al difícil y bastante ingrato trabajo de hacer restauraciones á conciencia, como las hace hoy con gran primor Enrique Cubells, y triunfó siempre en los más difíciles problemas de este género, dando vida á los lienzos deteriorados, sin alterar su carácter.

Como escritor, resumió en una obra de arte funerario español los innumerables datos que había recogido con el lápiz y con la pluma, examinando los sepulcros de las más diversas comarcas del País.

Descanse en paz, en la bienaventuranza que la bondad divina le habrá concedido por la bondad de sus intenciones y su ardiente deseo de vivir siempre como buen cristiano.

Madrid —Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.

BOLETÍN DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XIX.—Segundo trimestre.

Arte * Arqueología * Historia

MADRID.—1.º Junio 1911.

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

ARTISTAS LORQUINOS

Juan Santos.

Este hijo de Lorca (Murcia), nos ofrece un excelente ejemplo de lo que puede la fuerza de voluntad y de cómo triunfa el genio de los mayores obstáculos cuando le acompañan una inteligencia privilegiada y un corazón dotado de exquisita sensibilidad.

Santos reveló desde bien niño su decidida inclinación al cultivo de las Bellas Artes, y no fueron pocos los inconvenientes que tuvo que vencer para conseguir parte de sus deseos, encontrándose falto de recursos, careciendo en absoluto de maestros y en un país donde era casi nula la protección que se dispensaba á los que descollaban en estas condiciones en algún ramo del saber.

Si algo vale el arte popular, mucho valía el artista lorquino que ahora nos ocupa. *Juan Santos* era de esas naturalezas muy ricamente dotadas de percepción artística, y que, si por los azares de su vida, dado el pobre medio ambiente en que se revolvía, y por carencia de medios no llegan jamás á recibir la necesaria cultura, en determinados casos suplen con la fuerza de la intuición y del sentimiento la instrucción que les falta.

El autor de sus días, pobre labrador, miró desde un principio con disgusto las aficiones de *Santos*, y para distraerle de ellas procuró dedicarle á la agricultura, reteniéndole á su lado el mayor tiempo posible con el fin de que le ayudase y se impusiera á la vez en los trabajos de la casa paterna como único varón que tenía. Sin embargo,

y esto demuestra lo que influye una pasión, en los ratos de asueto, que él los multiplicaba, marchaba nuestro pequeño artista á la alfarería más próxima, adquiría un puñado de barro, y con tal materia hacía diversos muñecos que causaban las delicias de sus compañeros de la infancia y de no pocos vecinos.

A medida que iba creciendo en edad se iba desarrollando más su afición á la escultura, y las figuras que modelaba eran cada vez más perfectas; lo hacía en cera, en barro y en madera, descollando entre sus trabajos una *cabeza de San Juan Bautista* (parroquia de San Mateo) y un *Cristo en la agonía*, que poseen los herederos de D. Gumersindo Gallego.

También formó un gabinete de personajes de su época, al natural, en cera. En barro fabricó el grupo de la *Diosa de la Libertad*, sostenida por los entonces célebres patriotas Riego y Quiroga, grupo que fué colocado en la Plaza de la Constitución, y del que dió buena cuenta el partido contrario en una de las asonadas que tan frecuentes eran en la época á que nos referimos.

Se cita también á *Santos* como grabador, y de él conocemos en este ramo una lámina de la *Santa Cruz* de Caravaca, firmada *Santos ft. en Lorca;* el sello, en seco, que usaba la parroquial de San Pedro; un *San Rafael* y un *San Antonio Abad*, trabajos regularmente dibujados y grabados, aunque trasladados con pésimas tintas en los ejemplares que poseemos.

Sin éxito alguno quedó una instancia á nuestro Ayuntamiento de *Juan Santos* y *consortes*, en 1800, para que se le autorizara establecer una enseñanza de dibujo y de artes varias, solicitando al efecto alguna subvención; ignoramos los inconvenientes que se presentarían para no acceder á una medida que honraba á la ciudad.

Tales son las noticias, bien escasas por cierto, que hemos podido reunir referentes á este modesto artista, cuya nota característica es la sencillez, y sabido es que la sencillez es el mayor de los encantos de una obra de arte. El lorquino *Santos* no es de los que creían que el arte estatuario es un arte inmóvil, ni tampoco de los que violentan las aptitudes, sino de aquellos que escogen el movimiento en el instante preciso, es decir, en el momento inicial, dando así un impulso á la imaginación del espectador, que es el que se encarga de completar la representación.

Manuel Caro.

Escasos son los progresos y manifestaciones de la escultura en nuestra ciudad, como en otros ramos de las Bellas Artes, cosa disculpable á la verdad si se tiene en cuenta el espíritu guerrero y batallador que caracterizó á sus hijos en el prolongado periodo de la Reconquista. Sólo á principios del siglo XVII comienza ya á alborear aquella, modelando imágenes para el culto, ornamentando templos y revelando en poco tiempo marcados adelantos.

El escultor *Manuel Caro*, que floreció al mediar el siglo XVIII, nació en Lorca, desconociéndose por completo cuanto se refiere á los primeros años de su vida; sólo registramos que por los años 1745 entró en el taller del famoso Salcillo, de quien fué aprovechado discípulo, de cuyo maestro aprendió la anatomía artística y el plegado admirable de paños, si bien se apartó de él en el movido y afectación de las figuras, defecto capital de *Caro*.

Sentia profundamente los asuntos religiosos, porque era un gran creyente y un fervoroso cristiano, y según tradición, era admirado en su pais natal por sus obras de piedad y desprendimiento, llegando hasta sepultar por sí á los pobres y á costearles los entierros.

Prescindiendo del defecto que queda anotado, se ve en las creaciones de *Manuel Caro* cierta grandiosidad, distinguiéndose sus producciones por lo profundo de la expresión y el hermoso y correcto dibujo de los desnudos, que al fijar en ellos nuestra vista se entreve algo de palpitante y animado; compruébese este nuestro parecer examinando el bellísimo grupo de *San Homobono* (en Santiago), y la efigie de *San Roque* (en San Mateo); en la primera iglesia existe también de este escultor un *San Eloy*, y en la segunda un *San José*. Por referencia sabemos además que del artista Caro hay en Caravaca, en la iglesia de la Concepción, junto al Hospital, una celebrada imagen de la excelsa Patrona.

En nuestro humilde concepto, *Manuel Caro* fué un buen observador del natural, y en el arte á que se dedicó, una figura que sobresale en Lorca, luciendo en sus obras dulzura en la modelación, fervor religioso en la expresión y bastante naturalidad en los partidos y pliegues de los paños, sin que la sencillez sea fuerte para que las figuras dejen de ostentar cierta grandiosidad atractiva en las formas.

Antes que *Caro*, y á últimos del siglo XVIII, aparece en nuestros apuntes otro escultor, hijo de Lorca, y en 8 de Diciembre de 1716 se firmaba una escritura ante el escribano de Totana, Juan de Espejo García, «por la que se obligaba *Jerónimo Caballero*, maestro escultor de Lorca, á construir en el plazo de seis meses, y en precio de cinco mil reales de vellón, el retablo del templo de Santa Eulalia», retablo colocado hoy en el altar mayor de San Mateo, de Lorca. En esta iglesia hay del mismo maestro otros retablos, á cuyos trabajos de talla parece ser se dedicaba con preferencia, y el mayor de la iglesia de San Pedro, para cuyo templo construyó además la efigie del titular y las de San Miguel y San Francisco Javier, en las que no podemos indicar nada de notable.

En los trabajos de talla tuvo *Caballero* un poderoso auxiliar en el maestro lorquino *Vicente Simón Sala*, que debemos sacar del olvido, y que profesaba el mayor afecto á su paisano y compañero, distinguiéndose en los trabajos de dorado.

* * *

Discípulo y nieto de Jerónimo Caballero es *Juan José Ueeta Caballero*, á quien se le debe el retablo para la *Virgen del Sufragio* del templo de Santiago, y el candelabro para el cirio pascual de la iglesia de San Patricio, dorado todo ello por el citado *Simón Sala*, constando su nombre en el padrón municipal del año 1755.

En Septiembre de 1776 se le abonaron 480 reales por dos candelabros de talla que hizo para Santiago.

Observando tales trabajos de talla, nada de particular podemos señalar, como no sea la paciencia de los que los realizaron; la naturalidad y sencillez que debe sobresalir en ellos, se ve obscurecida por caprichos barrocos y que afean altares, pórticos y hornacinas. El arte de soñar á ojos abiertos, como decía un ilustre político contemporáneo, borró por completo las máximas severas del arte, presidiendo la arbitrariedad y el capricho, y nuestros paisanos en este punto no pudieron ni supieron substraerse á la influencia churrigueresca que se había apoderado del arte en la época en que florecieron.

F. CÁCERES PLA

84



JUSEPE LEONARDO: La Rendición de Breda
(MUSEO DEL PRADO)



Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

JUSEPE LEONARDO: Toma de Acqui por el Duque de Feria.

CUADROS DE BATALLAS DEL SALÓN DE REINOS DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO, HOY EN EL MUSEO DEL PRADO.

VELÁZQUEZ,

el salón de Reinos del Buen Retiro,

y el Poeta del Palacio y del Pintor.

§ 4.º—*El Poeta Gallegos: Un coetáneo gran entusiasta de Velázquez* (1).

No se suele hablar palabra del poeta, cuyos textos nos son tan útiles en esta investigación. Ni en las historias generales de nuestra Literatura se le menciona, ni tampoco en trabajos especiales como el de «Poetas líricos de los siglos XVI y XVII», de D. Adolfo de Castro, en la Biblioteca de Rivadeneyra. En los índices generales de los 70 tomos

(1) La Historia documental detallada de las obras de Arte del Salón de Reinos pide algunos complementos, y alguna rectificación, al corregir pruebas de esta parte de nuestra monografía, escrita tres meses después que los primeros tres párrafos de ella.

Notaré primero una errata de imprenta: el cuadro de la marcha del Duque de Feria, de Leonardo, está justipreciado en el inventario de 1703 en siete mil doscientos reales y no en mil doscientos reales como por errata dijo la copia del documento y la imprenta. Errata que fácilmente corrije el lector por expresarse antes el justiprecio en doblones; se sacan al margen —y no lo expresé— cantidades cifradas en reales, á sesenta por doblón, y con la *U* ó calderón para significar los millares. Dije que el inventario lo autorizaban tres pintores de Cámara, lo que es exacto en general, en cuanto á los formados á la muerte de Carlos II, pero en el del Buen Retiro en particular aparece sólo el nombre de uno de ellos, el de Arredondo.

Después del incendio del Alcázar se hicieron depósitos de las obras de Arte salvadas. De esos depósitos se proveyeron de pinturas á varios sitios reales, incluso el Buen Retiro. El que yo creía bajo la fe de Madrazo inventario general del mismo Palacio, de 1772, bien examinado en el Archivo de Palacio, resulta no contener otras pinturas que las recién trasladadas allá. En el Salón de Reinos no incluye por tanto ni las batallas subsistentes, ni los ecuestres ya transportados al Palacio nuevo, ni los cuadros que en substitución suya cambiaron de sala; solamente se mencionan un retrato de reina con un abanico, de tres varas por siete cuartas, y el del Zar Pedro, del mismo tamaño, que arrastraban la numeración de 827 y 366 respectivamente.

En consonancia más que con ello con lo que dijo Ponz en 1775, en el último y

de dicha colección de Autores Españoles, tampoco aparece el nombre; y á desconocido le sonó, cuando le hablé de él, á D. Francisco Rodríguez Marín, con ser tan arcana é inmensa la erudición que de esta época atesora su memoria.

La noticia de su libro la dió en el «Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos» D. Bartolomé José Gallardo; dando la descripción bibliográfica del ejemplar (que citaba en la Biblioteca del Duque de Medinaceli) y sólo una nota referente á un problema gramatical y poético que se dilucida en los preliminares (1). De la utilidad de la obra para el estudio del arte nada se sospechó.

general y numerado inventario de 1789, que en lo particular del Retiro es de 1794, y lo autoriza sólo el pintor de Cámara Maella, se inventarían las doce batallas —incluyendo la de Corte, en substitución de la de Velázquez—, los diez Hércules y sólo al parecer tres cuadros más (pues tampoco se separan salas) á saber: los dos de Corte citados por Ponz, rapto de Elena y destrucción de Troya y un paisaje con dos mulos y un hombre sin designación de autor. El precio asignado á esos dos de Corte, ciento cincuenta reales á cada uno, cuando la batalla del mismo pintor, con cabeza repintada por Velázquez, la vimos en 1701 valorada en seis mil reales, indica la poca importancia y tamaño de los lienzos que ocuparon el lugar de los retratos ecuestres.

El ya con ello descabalado salón, hubo de sufrir con la francesada, además del robo de Sebastiani, la merma, que no fué del todo definitiva, de dos de los lienzos de batallas, enviadas por José Napoleón á su hermano para formar en el Louvre las fracasadas salas españolas. Por la elección, más patriótica que no torpe, de los pintores de Cámara Maella, Goya y Nápoli —que parcialmente revisaron después Recio, Maella y Ramos—, entre los cincuenta cuadros de la remesa de Arte castizo, se incluyeron el Cadreita de Caxés y el de Mayno. Se recobraron casi en seguida, á la caída de Bonaparte, la mayor parte de esos cuadros, pero al parecer no el de Cadreita, del que no se ve rastro después ni en la Academia (en donde se depositaron á la vuelta) ni en el Museo que á los pocos años se creó.

En éste, en el catálogo ó inventario de D. José de Madrazo de 1849, aparecen los de Hércules, como de Zurbarán.

(1) En la Biblioteca Nacional, en *Raros*, procedente de la Biblioteca Usoz, hay un ejemplar, y en la Patrimonial de Palacio otro que (si no estoy equivocado) fué del Sr. Zarco del Valle.

Obras varias | al Real Palacio del | Bven Retiro | dedicadas | por mano de Diego | Suárez, Secretario de Estado, y del | Consejo de Portugal. | al | Excelentissimo | Señor don gaspar de Guzman Conde de Oli | vares, Duque de Sanlucar la mayor, Camarero | y Cauallerizo mayor de su Magestad, de su | Consejo de Estado, Comendador mayor de Al- | cantara, Capitan general de la Caualleria de | España, gran Canciller de las Indias, Alcaide | de los Alcaçares de Seuilla, y Triana, Alguazil | mayor de la Casa de la contratación, y alcaide del Buen Retiro. | Avtor Manvel de Gallegos | Per tela. Per hostes. | Con Licencia. En Madrid. Por Maria de Quiñones. Año 1637. q 8 + 32 folios.

La aprobación, por el Consejo Real, de D. Pedro Calderón de la Barca es formularia. Entre los elogios hay un soneto de Soror Leonarda de la Encarnación, religiosa del convento de la Rosa, en Lisboa, en buen castellano, y un madrigal del propio

D. Francisco Guillén Robles, en su eruditísimo estudio «El Casón del Buen Retiro» (á la cabeza del «Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas»), cita un verso de la Silva Topográfica, pero sin recordar la fecha de ella, pues es incompatible con la aplicación que le da, y sin decirnos nada de lo utilísimo que en ella se contiene para el estudio de la Historia del Arte (1).

Y he aquí cómo siendo un libro varias veces citado, no se ha hecho de él estudio alguno hasta este momento.

El benemérito y erudito D. Manuel Remon Zarco del Valle, que hace tantos años que es Inspector General de los Reales Palacios, y que con ello nos dejó abandonadas sus eruditas investigaciones de Historia de nuestra Literatura Artística (2), al publicar con el Sr. Sancho Rayón el *Ensayo* de Gallardo, añadió dos papeletas de otras dos obras del mis-

autor con el largo encabezamiento siguiente (que copio por si puede relacionarse con el Secretario Vasconcelos): «Perdiose un Soneto, que en alabanza deste libro envió de Lisboa Bartolomé de Vasconcelos y Acuña, hijo del Gobernador del Reino de Angola, y el autor se queja, y siente su pérdida en este madrigal».

Y aparece por último una curiosa «Advertencia al Lector» en la que el autor se sincera del uso de la palabra *suave* como bisílaba, citando autoridades y apuntando argumentos, y transcribiendo una carta, discretísima, del Príncipe de Esquilache (á quien consultó en vista de las privadas y cariñosas advertencias de García de Salcedo Coronel, López de Zárate y Bocángel) que, en resumen, le dió la autoridad de Garcilaso, opuso su oído, citando un verso propio, advirtió que ya los pliegos estaban impresos y resumió así: «lo cierto, es que se ha de usar de lo uno y de lo otro *cum grano salis;* porque con la sineresis se expone el verso á ser duro; y con no usarla (es decir, haciendo trisílaba la palabra *suave)* á ser languido».

(1) Al describir los jardines del Retiro, dice que con azucenas y otras gallardas flores se veían trazadas las armas de España y las quinas portuguesas

para terror de reveladas vidas

«como decía un poeta coetáneo, aludiendo á la rebelión de Portugal», añade Guillén Robles, olvidando que el libro es de 1637 y de 1640 la rebelión. Se refiere á la ya crónica de Flandes, sin duda.

Publicada la noticia del libro en el tomo III (págs. 9 y 10) del *Ensayo* (año 1888), no había sido citada la obra por D. Cayetano Rosell en un estudio sobre unos dibujos de Carducho («Museo Español de Antigüedades», tomo X: del año 18^0, el comienzo del mismo).

(2) El Sr. Zarco del Valle, en el cargo que ostenta, es digno sucesor del aposentador Mayor de Palacio D. Diego Velázquez. Pero ello le embarga tanto —ya en tiempo del pintor se decía que su cargo era «para un hombre entero»—, que desde hace años ha tenido que dejar en punto menos que definitivo olvido, los materiales que tenía acumulados, para las investigaciones que tan sólidamente inaugurara. Me consta por su palabra que en el ingente montón de sus notas hay indicaciones precisas de fondos de archivo en que se revelaría algo inédito é importante sobre Velázquez, que el Sr. Zarco del Valle no pudo copiar, contentándose con anotarlo....., ¡gran lástima!

mo poeta Gallegos, editadas en Lisboa y escritas (al menos la segunda) en portugués.

La una es de 1626, y es una gigantomaquia, nada menos, y «Gigantomachia de Manuel de Gallegos» se intitula. Sin duda, el recuerdo de ese grave empeño de su musa épica, es el que le hizo decir aquellas cosas desaforadas ante el retrato ecuestre de Felipe IV que antes hemos visto.

La otra es un poema epitalámico, intitulado «Templo de Memoria», publicado en 1635, y dedicado á las felicísimas bodas del Duque de Braganza (futuro Rey rebelde de Portugal) con la prima del Conde-Duque Doña Luisa de Guzmán (alma de la rebelión y de toda la vida política en el reinado de las primeras Braganzas). El sinnúmero de elogios y preliminares que esta obra contiene, demuestran ó que Manuel de Gallegos era muy famoso y estaba bien relacionado en Lisboa, ó que la casa de Braganza tenia ya una gran popularidad antes de soñar en la Corona (ó cuando soñaba en secreto).

Apenas publicado en Lisboa el poema epitalámico, debió venir á Madrid el poeta, remontando el valle del Tajo. Que tan correctamente como la portuguesa, y fácil y suelta, manejara la lengua castellana, no extrañará á nadie que conozca la Historia de la Poesía peninsular. Aún antes de la unión de Portugal y Castilla, eran bilingües todos ó poco menos que todos los poetas portugueses del siglo XVI; ejemplo el incomparable Luis de Camoens, autor de Los Lusiadas, pero autor también de lindas composiciones castellanas.

No habiendo leido yo otras obras de Manuel de Gallegos que las del Buen Retiro, saco de ellas los datos biográficos siguientes: Que era licenciado, ordenado de menores órdenes, portugués, que era su Mecenas D. Diego Suárez, y que probablemente habria pertenecido á la casa del Cardenal-Infante D. Fernando de Austria, hermano del Rey, Gobernador general de Flandes á la sazón, porque entre las comunicaciones y elogios que se imprimen con el libro hay las siguientes: un soneto de D. Garcia de Salcedo Coronel, Caballerizo del Serenísimo Infante-Cardenal; un madrigal al autor, de D. Gabriel Bocángel Unqueta, su Bibliotecario, y un soneto de D. Alonso Carrillo Lasso, Mayordomo del mismo Infante Cardenal (1).

(1) D García de Salc.do Coronel, el comentarista de Góngora, fué quien compuso el elogio poético del retrato ecuestre del Conde de Olivares, de Velázquez, y

El poeta, al parecer, en Madrid al menos, estaba unido muy estrechamente con los portugueses que desde aquí gobernaban á Portugal y que allá fueron odiados en los días de la rebelión, que tan presto iba á estallar. Estos eran Diego Suárez y Miguel de Vasconcelos, los inspiradores de la política desatentada que realizaba en Lisboa nuestra Virreina Doña Margarita de Saboya, Duquesa viuda de Mántua, prima hermana de Felipe IV (1).

Precisamente las composiciones poéticas al Palacio del Buen Retiro se compusieron y se imprimieron (dice Gallegos) por mandato del dicho Sr. Diego Suárez, Secretario de Estado y del Consejo de Portugal, y á él va dirigida la dedicatoria, con el encargo fideicomisario de transmitirla al Conde-Duque.

En el cumpleaños ó días del Rey Felipe IV, de no se dice qué año, Olivares, rodeado de sus hechuras, los ministros principales para los asuntos de Portugal, Aragón, Italia, Indias..., mostraron su gallardía en una lujosa cabalgata. Manuel de Gallegos escribió, en esa ocasión, un «Romance á las fiestas, que en el Buen Retiro hicieron los Secretarios, por la salud del Rei nuestro Señor, que Dios guarde muchos años», en el cual gallarda y cortesanamente se pintan ecuestres los siguientes personajes, Secretarios todos ó ministros de los varios Reales Consejos, asiento principal de la Administración y gobierno del imperio español: el Conde-Duque de Olivares, «á par del Marqués del Carpio» (que diez años después le había de suceder en la privanza), Villanueva (el antes citado como principal intendente de las obras del Salón de Reinos), D. Fernando Ruiz (con alusión á tener las Indias por cargo), Pedro Colona..., Diego Suárez (el particular Mecenas del pintor y del libro), Pedro Gallardo, y Vasconcelos (otro de los inspiradores de nuestra errada política en Portugal). Hoy no nos imaginaríamos á los ministros saliendo del banco azul para montar engualdrapados trotones y hacer corvetas con ellos en fiesta de *corroussel* ante los balcones de

D. Gabriel Bocángel quien escribió un epigrama en elogio de otra obra de Velázquez: el desconocido retrato de una hermosa. Se ve que el pintor tenía muchos amigos entre los allegados al Cardenal Infante.

(1) Dice el gacetista, editado por Rodríguez Villa: «La nueva de la muerte del Sr. Duque de Caminha que se avisó en la Gaceta pasada ha salido mentirosa, no obstante que la hubiere dicho al que esto escribe y tenía cartas de ello el famoso poeta lusitano, y poeta había de ser, Manuel Gallegos, académico, en casa del secretario Diego Xuarez, donde se suele juntar su yerno Vasconcelos, Francisco López de Zárate, Damián Martínez y otros ingenios.....» etc.

Palacio ¡La cortesania y la popularidad se trabajan hoy de una manera muy diversa y desde luego menos artística!

Además de ese romance que va al fin y de la *Silva Topográfica,* principal fuente de nuestro estudio, que va al principio, contiene el librito las siguientes más breves composiciones:

Cinco sonetos, sin más título que el de sonetos; y entremezclados con ellos un romance «Al Templo de San Antonio» (de San Antonio de Padua, el portugués) constituído en el Retiro; un madrigal en italiano, sin título; y también unas «Sextas Rimas» (que son 51) en que poética ú oratoriamente se defiende con buenos y malos argumentos que, en plena guerra la monarquía, se atendiera al lujo y á la ostentación de tales nuevos palacios y jardines.

Este último tema era de *periodismo* y política *ministerial*, cuestión del día. Se ve que en Madrid, atizada por alguien la opinión, se había levantado contra los gastos de las obras del Palacio, parques y jardines (¡entonces éstos sin rival en Europa!) del Buen Retiro. El poeta Gallegos, y antes, en los preliminares, el conocidísimo literato portugués D. Manuel de Faria y Sousa, salen á la palestra para *hacer opinión* (como decimos ahora). Faria y Sousa—que dice, por cierto, que éstas como otras poesías de Manuel de Gallegos sonaban y se conocían mucho antes de impresas—, nos declara que las obras del Retiro las hacía el Rey sin gravar al pueblo, lo contrario de lo que habían hecho todos los príncipes que en el mundo levantaron semejantes fábricas, y recuerda luego lo que tales obras del Buen Retiro deben á Olivares, al ministro D. Jerónimo de Villanueva y al Consejero D. Diego Suárez. Gallegos, por su parte, argumenta (lo más racional y corriente) con la hipótesis de un incendio ó de una infección contagiosa en el Alcázar; y entre muchos ejemplos y recuerdos hace el siguiente:

"El Quinto Carlos, cuyo azero altiuo
dio muro de cadaueres a España:
quando el belico fuego ardio más viuo,
y quando era su lecho la campaña,
un Palacio en Madrid hizo pomposo,
y en Balsain un paraiso hermoso.

Acabaua de ver al Orizonte
roxo de sangre, palido de miedo,
quando la frente rustica de vn monte
domó con el alcaçar de Toledo,



JUAN B. DEL MAZO (?) PALACIO Y JARDINES DEL BUEN RETIRO

[illegible] NOS 1637 Y 1646, HOY EN EL REAL PALACIO DE MADRID

En primer término el Prado con la Torrecilla de la Música y la Fuente del caño dorado. En el segundo, la Puerta de Alcalá (de 1[illegible]90), la casa y jardines de Tavara ó de San Juan, la gran plaza y el Palacio con sus cuatro torres (delante, se ve el Carlos V. domando el Furor, de Leoni, detrás todavía sin techo, el Casón), el Cuarto Real de San Jerónimo (obra del arquitecto del Escorial, Toledo) y el Monasterio con su Iglesia ojival. En tercer término los jardines, el ochavado, la gigantesca [illegible] llamada "Gallinero"; el estanque grande más allá, con su [illegible] central, aun sin edificaciones.

y reformó el Palacio Segouiano
sin desterrar las armas de la mano.

Excitando luego á que se acabara la emprendida obra del Casón, á lo que se refiere sin duda en versos de otra de las sextas rimas (la XLVI) que dicen:

Agora, agora, o Villanueva insigne
o Suárez ilustre, agora, agora,
hazed que este edificio se termine
mas allá del retrete del aurora.

pues debe recordarse que el edificio del Casón cae al saliente.

Se conserva en Palacio un hermoso cuadro de paisaje, en el que se ven el Prado, todas las edificaciones del Retiro, sus jardines, San Jerónimo, etc. En ese cuadro que reproducimos se ve todavía *en alberca*, es decir, sin estar cubierto, el edificio del Casón del Retiro. Esas frases de las sextas rimas de Manuel de Gallegos hacen que se tenga la seguridad de que el cuadro se pintó después de 1637.

En cambio, en el famoso plano de Madrid, de Teixeira (otro portugués), que se grabó y publicó en Amberes en 1656, el Casón está cubierto (1), lo que demuestra que el cuadro se pintó en los diez y ocho años intermedios, y como de la misma mano y de la misma manera que ese que damos reproducido hay en Palacio otros (del Pardo, El Escorial y Valsain) resulta que nuestro poeta nos presta, sin saberlo, un buen servicio para el esclarecimiento de un punto curiosísimo de nuestra Historia Artística, como luego veremos.

Otro servicio de la misma manera, casi inconsciente, pero de mucha mayor entidad, nos presta el texto ya copiado de la Silva Topográfica, cuando, pintándonos el Salón de Reinos, nos describe las fuerzas de Hércules, las atribuídas á Zurbarán, como ya pintadas en 1637, precisamente cuando toda la biografía del pintor y la historia crítica del desarrollo de su arte y transformación de sus estilos se basaban en el error de Palomino de suponer que para pintar esos cuadros se le llamó

(1) El plano de Teixeira es conocidísimo por haberse reproducido á fines del siglo XIX y hallarse ejemplares en todos los edificios públicos de Madrid. Lo del Buen Retiro se litografió para un estudio erudito de D. Rodrigo Amador de los Ríos, en el abortado tomo XI del «Museo Español de Antigüedades». La parte del plano en que se ve casi integro el Palacio del Retiro, va fotograbado además en el «Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas». En él es desde el Sur el punto de vista; desde el Oeste en el cuadro que damos en fototipia.

por Velázquez y por el Rey á Madrid al fin de su carrera, por 1650. Yo mismo tengo que confesar al caso mi error, y que en él basaba una buena parte de mis ideas sobre la obra total de Zurbarán (1).

Pero el poeta prestó servicios á la Historia del Arte, más de propósito. En el desarrollo de su Silva Topográfica, al seguir hablando de las salas del Buen Retiro, en general, nos da, como después se verá, noticia de singulares obras de Arte que encomia y ensalza: una Magdalena del Luqueto (Luca Cambiaso: pintor de Felipe II) (2), una Muerte de Séneca, de Rubens, que debe de ser—aunque no lo digan los catálogos alemanes—la hermosa obra conservada en la Pinacoteca de Munich (3);—cuadros de naturaleza muerta, de Snyders; una Lucrecia, de Guido Reni, que no parece que es la del Museo del Prado—por proceder ésta de las adquisiciones de Doña Isabel Farnesio (4),—y por cabeza de esta parte de la Silva Topográfica, mención entusiasta pero englobada, de obras de Angelo (Miguel Angel?; creo se pueda referir á Angelo Nardi), de Veronéz (Pablo Veronés), de Baçan (Jacopo Bassano), de Tiziano, de Cajéz (Eugenio Caxés), de Ribera, de «el único Marino» (que no puedo imaginar quién sea, pues era desconocido entonces Marino de Roymerswal (5); acaso errata por Mayno, pronunciado como trisilabo por licencia poética), de Vicencio (Carducho) y de Palma Veneciano (Palma el joven).

Pero hay que leer esas entusiastas frases laudatorias, hay que medirlas bien, para poderlas poner en parangón con el ditirambo singularísimo, vibrante de convicción y de entusiasmo sin límites y sin retórica con que Manuel de Gallegos hizo el elogio de Velázquez.

Todo viene á demostrar que Gallegos, poeta mediano, pero de la buena época, era un entusiasta de la pintura. Pero su fervor velazquista es una verdadera singularidad, quizá debida en parte á ser Velázquez portugués, por su padre, quizá amigo también de los ministros portugueses Vasconcelos y Suárez,—sobre todo Suárez, que á no ser

(1) Sobre este punto de los cuadros de las Fuerzas de Hércules, con ocasión del libro sobre Zurbarán de D. José Cascales y Muñoz, he adelantado la redacción del artículo especial que irá luego.

(2) De este cuadro no se tenía noticia.

(3) Se dice procedente del Palacio de Dusseldorf.

(4) Véase el Catálogo de Madrazo.

(5) Y lo siguió siendo (á pesar de su firma, tan prodigada) hasta muy avanzado el siglo XIX. Además sería inverosímil su arcaico estilo, entre las predilecciones de la época de Felipe IV.

él también entusiasta de Velázquez, no se hubiera ingerido en la edición de los versos una profesión de fe velazquista tan ardiente como la que hace Manuel de Gallegos.—Es de justicia que de la gloria incomparable del pintor se comuniquen destellos á sus amigos, los que cuando sólo tenía él treinta y ocho años de edad, compusieron y editaron versos cortesanos, en los cuales más aún que al Rey se elogiaba al inmortal monarca del Arte de los pinceles.

Y justo es también que á la nación portuguesa se le tribute el merecido homenaje por los otros españoles. Quedó ella sin personalidad artística definida durante el siglo de oro de nuestras Artes, pero fué porque acá, en la capital política de la península ó en el central emporio de Sevilla, la generosa sangre portuguesa sonrosaba la mano genial de Sánchez Coello, hijo de portugués; de Velázquez, hijo de portugués; de Valdés Leal, de Claudio Coello, hijos todos de portugueses—sin acordarme de verdaderos portugueses de nacimiento, como los dos Pereyra, el pintor y el escultor.

Tuvo Ceán Bermúdez, y creo que por consejo de Jovellanos, el buen acuerdo de llevar á las vidas de su Diccionario de artistas la Antología casi completa de las alabanzas poéticas que merecieron de sus contemporáneos: colmándole el principal de sus olvidos, vayan aquí las estrofas de Manuel de Gallegos, á quien debe darse, cualquiera que sea la apreciación que se haga de su mérito, el título de primero de los escritores velazquistas, aun antes de Pacheco, el suegro del pintor—á quien se anticipó en doce años en imprimir alabanzas del gran Diego Velázquez (1).

Recuérdese que es el Manzanares quien habla con el Tajo (el Tajo portugués, cuyo valle remontara el poeta de Lisboa á Madrid) y que acaba de ponderarle las obras pictóricas de Rubens, de Snyders, de Güido...

Mas dime (ó Potentado de Neptuno,
cuya corriente el Aquilon adora,
y a quien siruen los rios Lusitanos)
quando al son de tus ondas importuno
la Fama boladora
aplicando a su trompa diestras manos

(1) El libro de Pacheco se publicó en 1649, y aunque parece ultimado diez años antes, al menos, aun es probable que Gallegos le precediera en la redacción, como le precedió en la publicación de las alabanzas á Velázquez.

grandezas del pinzel canta sonora.
No oyes por los vientos
repetidos portentos
del gran Diego Velazquez? en tu orilla
no escribes con caracter cristalino
el nombre deste ingenio peregrino?

¿No ha llegado, Tajo abajo, á Lisboa, la fama del gran pintor, hijo de portugués?

Pues tanto a sus colores obedece
la Parca rigurosa;
que su pinzel artificioso cetro,
digno de heroico Metro,
la Monarquia alcança milagrosa
de quanta vida en quadros resplandece.

Estos versos bastarían á recordar al autor, al menos por medida de su entusiasmo profético.

Su pintura diuina
taciturno poema, muda historia
los sentidos domina,
y reyna en la memoria.
En sus flores el zefiro más suave,
que en los jardines del Hibleo monte,
halaga el Orizonte,
y a los ojos humanos lisonjea.

El poeta sabe bien que es el del Pardo el paisaje de Velázquez: quizá le ha visto pintar allí del natural, con el fondo de nieves del Guadarrama.

Si pintar quiere al Pardo; alli Amaltea
formar Abriles deliciosos sabe.
Quando al cielo retrata en lienzo breue
dulce la esfera en su matiz se mueue.

Sabe el pintor pintar los celajes; sabe pintar el agua corriente —de lo que confieso que no conozco ejemplo en la obra de Velázquez (1)

Mi plata mas tranquila, mas serena
en sus dibujos corre, que en mi arena.
Estudioso matiza
quanto el entendimiento sutiliza.
Por soberanos modos

(1) Del agua en cristal responda el vaso del famoso cuadro de la juventud «El Aguador de Sevilla».

pinta del alma los afectos todos.
No ay objeto impossible
á sus rasgos: perdone lo inuisible,
que aun en sus quadros se han de ver pintadas
del mundo las sustancias separadas.

Estas últimas frases ¿significau, aunque confusamente dicho—no había entonces palabra—la pintura de ambiente?, del aire interpuesto?, la perspectiva aérea?...

Este pues (que oy siruiendo en el Palacio
del gran Felipo apura su destreza)
ocupó desse lienço el breue espacio
con Apolo, y con Marcias, considera
la animada fiereza,
que en el Dios vengatiuo reberbera:
mira como vencido
el musico atreuido,
con el mayor tormento,
el delito pagó de su instrumento.

Este pequeño cuadro no puede ser el Apolo y Marsias, grande sobre-puerta como el Mercurio y Argos (1), pintados por Velázquez en los últimos años de su vida para el Salón de los Espejos del viejo Alcázar: se trata evidentemente de un Velázquez perdido y hasta ahora ignorado del todo.

Tambien estudio deste ingenio raro
obra tambien deste pinzel preclaro
es esta tabla, donde lastimoso
el Patriarca Jacob gime en colores;
y explicando en matizes sus dolores
funebre llora, tragico suspira,
mientras de su Jofe la sangre admira.

Este es el cuadro de la Túnica de José, de la Galería del Escorial; en lienzo, no en tabla.

Al fin diuersas partes desta sala
este Diuino Artifice guarnece.
Aqui el Arte en prodigios se engrandece,
aqui fingida flor aroma exhala,
aqui partida en almas la destreza,
y produciendo vidas la pintura,

(1) El de Mercurio y Argos mide 1-27 × 2-48, y lo mismo mediría su compañero.

ingeniosa procura
poblar un emisferio,
sin que nada se deua al ministerio
de la Naturaleza.
Aqui el Arte parece
(mientras su valentia
pinta viuientes, y retratos cria)
que al Gran Felipo ofrece
pueblo mas viuo, imperio mas durable,
pues le elige Monarca
de lo que la cuchilla formidable
se vsurpa de la Parca.

La profecía del pintor se ha cumplido: Felipe IV es Monarca inmortal por la sola virtud maravillosa de su gran pintor de Cámara.

O peregrina mano!
O pinzel soberano!
O marauilla rara!
vierase encarecida
esta, que admiras maquina preclara,
si aquel matiz, que es de sus quadros vida
la copia de mis labios animára.

Aquí termina el poeta, con el elogio del pintor, la descripción poética del Palacio, pasando á describir los jardines, verjeles y bosques, casas de fieras... Lo que hoy es el Parque de Madrid, que, estanque grande y todo, debe la capital al fausto y magnificencia de Felipe IV y el Conde Duque de Olivares, los mecenas de Velázquez (1).

§ 5.º—*La parte postiza en los cuadros de Velázquez.*

En este párrafo, el rigor de la investigación nos obliga á detallar las medidas de los lienzos y las del Salón para poder ultimar una reconstitución del mismo.

Las primeras láminas en fototipia que acompañan á este estudio

(1) Para apreciar en su valor histórico-artístico las composiciones poéticas de Gallegos, nada como leer pacientemente las treinta y cuatro poesías de diversos ingenios, dedicadas todas al Buen Retiro en 1635, entre las cuales, como después se verá, no se contiene ni una sola noticia, ni más de un solo rasgo descriptivo útil. ¡Y eso que varios de los versos están dedicados á las pinturas....!

«Elogios al Palacio del Buen Retiro escritos por algunos ingenios de España». Madrid, Imprenta del Reino, 1635. Ejemplar en *Raros* (6.809) de la Biblioteca Nacional.

dan los retratos ecuestres de Velázquez, cercenados. A saber, recortadas una tira lateral perpendicular (de arriba abajo) por cada lado, en los cuatro retratos de los reyes y reinas, y una tira horizontal arriba y otra abajo en el retrato del Príncipe Baltasar Carlos. Lo advierto al lector porque eso no salta á la vista.

Salta á la vista, en cambio, otro raro cercén, el del pequeño rectángulo que en uno de los lados y parte baja se ha hecho en la fototipia en cada uno de los cuatro cuadros de los cuatro reyes.

Dejando para luego la determinación del estilo y época de la pintura de las diez tiras de lienzo y de los cuatro rectángulos que mis tijeras cortaron en las fotografías para preparar las fototipias, dejando para luego saber, por tanto, si tales fragmentos son de Velázquez ó de su tiempo, ó del siglo XVIII, debo tranquilizar al lector desde luego sobre la libertad con que haya manejado las tijeras. Las he llevado escrupulosamente (sin idea preconcebida) por donde se ven cosidos los lienzos en el Museo del Prado.

Allí salta á la vista de todos que hay tiras y rectángulos cosidos y añadidos: tan á la vista, que las fotografías mismas, y aun los fotograbados y fototipias si no han sido retocadas las señalan. Y claro es que los críticos todos las han reconocido y señalado. En esto no cabe originalidad ni descubrimiento alguno.

Las medidas de lo *postizo* (así lo llamaremos) hasta ahora no se han dado, y se hace preciso darlas aquí; advirtiendo, que al coser y empalmar lienzos y al sobrepintar la costura no se marca, antes bien se tira á disimular, la línea del empalme, por lo que caben errores en algún centímetro de más ó de menos. Forrados como están (naturalmente!) cuadros tan insignes, sería inútil examinarlos del revés.

El cuadro que va en nota, da en metros y centímetros las medidas de los postizos y las de los cuadros con y sin ellos. La cifra antes del signo de multiplicación es siempre el alto y después de él el ancho. Derecha ó izquierda, del que mira (1).

	Hoy.	Tira izqda.	Tira dra.	Primitivo.	Rincón postizo
(1) Felipe III.....	3-00 × 3-14	0-54	0-46	3-00 × 2-14	0-70 × 0-80
Doña Margarita......	2-97 × 3-09	0-46	0-47	2-97 × 2-16	0-64 × 0-83
Felipe IV............	3-01 × 3 14	0-43	0-19	3-01 × 2-52	0-66 × 0-31
Doña Isabel.........	3-01 × 3-14	0-30	0-29	3-01 × 2-55	0-62 × 0-43

Don Baltasar Carlos, 2-09 × 1-73; fajas horizontales arriba de 0-20 (alto); faja abajo de 0-10 (alto); primitivo, 1-79 × 1-73.

En el retrato del Príncipe Baltasar Carlos parecen varias las tiras cosidas: desde luego, dos en vez de una arriba: reduzco las medidas del cuadro al minimum en esas cifras.

Los restantes cuadros de batallas (los conservados en el Museo) y los trabajos de Hércules, tienen señaladas en catálogo las medidas del cuadro segundo: que va también en nota (1).

Dado el muy relativo valor que á las medidas antiguas puede atribuirse, todavía, comparándolas con las exactas actuales, se ve: primero, la coincidencia general, grosso-modo; segundo, que el Baltasar Carlos, reducido al mínimo (suponiéndole quitadas todas las tres tiras), es en realidad un poco más grande de lo que se creía en 1703, pero cuadrado casi, como allí se dice; tercero, que reducidos al mínimo el Felipe IV y la Doña Isabel, sus medidas se aproximaban á las del Felipe III y la Doña Margarita, cuando en 1703 se equiparaban en medida, no á la otra pareja real, sino á las batallas, no sabemos si por error—al colocar su descripción entre éstas en vez de hacerlo á continuación de aquélla—; cuarto, que el ancho aparentemente homogéneo de los cuadros de batallas viene á serlo en verdad, pero con las excepciones de la bahia del Salvador de Castelo y la de Cádiz de Caxés, que son algo

(1)

Carducho.—Fleurus..	2-97 × 3-65	*Zurbarán.*—Calpe y Abyla.	1-36 × 1-53
Constanza.......	2·97 × 3-74	Geriones..........	1-36 × 1-67
Rheinfeld.......	2 97 × 3 57	León nemeo.......	1-51 × 1·66
Castelo.—Alfaro............	2·90 × 3 44	Jabalí Erimento...	1-32 × 1-53
San Salvador....	2-97 × 3-11	Toro de Creta.....	1·33 × 1-52
Caxés.—Cádiz..............	3-02 × 3-23	Anteo.......... .	1-36 × 1-53
Leonardo.—Breda..........	3-07 × 3-81	Cancerbero........	1-32 × 1·51
Acqui.	3-01 × 3-60	Alfeo...............	1-33 × 1·53
Mayno.—Brasil............	3-09 × 3·81	Hidra de Lerna....	1-33 × 1·67
Velázquez.—Breda.........	3-07 × 3-67	Túnica de Neso...	1-36 × 1·67

No hago, ahora, tema de cuales son los verdaderos asuntos de las batallas, para lo cual algo hay que añadir á las informaciones de Madrazo, á base de las recogidas por Justi.

Sabida cosa es que en los Inventarios de nuestros Palacios Reales se daban las medidas sólo aproximadas, es decir, por varas y palmos, y que medido un cuadro, á ojo de buen cubero, se suponía igual medida en los compañeros. Con esta observación previa diré que las «tres varas y media de alto» homogéneo que el copiado inventario de 1703 da á los diez y siete cuadros de reyes y de batallas, equivalen á **2,91** m.; que el ancho de dos varas y media que atribuye al Felipe III y á Doña Margarita, equivalen á **2,10** m.; que el ancho de cuatro varas que en globo atribuye á los otros quince cuadros (batallas, Felipe IV y Doña Isabel), equivale á **3,36** m.; que las siete cuartas ó palmos en cuadro que atribuye al Baltasar Carlos, equivalen á **1,17** m.; y que la vara y media de alto por vara y tres cuartas de ancho que atribuye á los diez cuadros de Hércules, equivalen á **1,22** × **1,47** m.



FELIX CASTELO: Desembarco de D. Fadrique de Toledo en la Bahia de San Salvador.

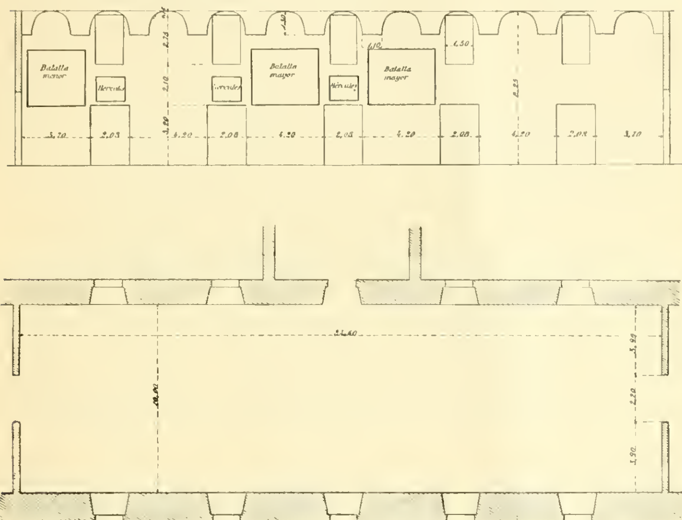


Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

EUGENIO CAXES: D. Fernando Girón rechazando á los ingleses en la Bahia de Cadiz.

CUADROS DE BATALLAS DEL SALÓN DE REINOS DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO, HOY EN EL MUSEO DEL PRADO.

menores, sin duda por la colocación de ambos en rincones (uno sí, pero otro no, á juzgar por el orden del Inventario de 1703), y quinto, que sobrando, como sobraba un cuadro de éstas—fuera el de Mayno, que creo anterior; fuera las Lanzas, de Velázquez, que es posterior, y que repite el tema de Breda antes pintado por Leonardo; fuera el de Corte, que, durante un siglo, fué á parar á una sala contigua, hasta que las *Lanzas* le dejaron puesto vacante—, los tres, entre los cuales se



PLANTA Y SECCIÓN LONGITUDINAL DEL SALÓN DE REINOS,
con la colocación primitiva de los cuadros de las batallas y de las fuerzas de Hércules.

(Estos últimos debieron haberse dibujado más cerca de las ventanas altas que de las bajas).

puede titubear cual era el *non,* tienen las mismas medidas, homogéneas con los otros diez.

Esto sentado, reduzcámonos ahora al estudio de los *postizos* de los lienzos de Velázquez.

Los rectángulos pequeños no son explicables sino por exigir su cercenamiento la colocación de los lienzos en el Salón de Reinos. Al pasar al Palacio Real, con la amplitud de salas y el gran aprecio de

los cuadros, fué cuando les hicieron desaparecer esa singularidad, que ya no ostentaban seguramente al pasar al Museo. La noticia de esos *rincones postizos* no la sabemos, sin embargo, por documento ni texto alguno: la vemos en los lienzos y nada más.

Á cualquiera se ha de ocurrir que al pintarse el cuadro, el bastidor del mismo no tendría todavía esos ángulos reentrantes. Pudo el pintor dejar el rectángulo sin pintar, y pudo pintarse, por exceso de precaución (mirando al porvenir) y después ocasionarlo por medio de una sola línea cortada (por ejemplo: la horizontal) doblando el lienzo (por la perpendicular) y dejando detrás de lo visible el pedazo doblado invisible: la línea del pliegue se había así de marcar por la pérdida del color, y cuando, andando los siglos, se desplegara el rincón y se normalizara el perímetro del cuadro, hubo necesidad de repintar la línea del pliegue (perpendicular), á la vez que se repintaba la línea de sutura (horizontal) y á la vez que se adobaba todo el lienzo. Que esto es lo que debió de ocurrir y no que el *rincón* fuera verdaderamente *postizo*, es lo que opinó el ilustre crítico velazquista D. Gregorio Cruzada Villamil, y es lo que yo opino (1).

En cambio, creo que las sendas tiras laterales (de arriba abajo) de cada uno de los lados de los cuatro cuadros de Reyes, son postizos propiamente dichos, es decir, añadidos por sutura. Serán, además, ó no del tiempo de Velázquez, pero no son obra primitiva, sino pintada después.

¿Qué fué primero? Los rincones doblados por detrás hacia un lado ¿se doblaron antes ó después de agregar la respectiva tira lateral?

Para contestar á esa pregunta, basta ver si la corta línea horizontal del doblez se prolonga ó no á través de la tira lateral inmediata: se prolonga en los cuadros de Felipe IV y Doña Isabel y no se prolonga al parecer en los de Felipe III y Doña Margarita. Diferencia que no puede menos de ponerse en relación y acuerdo con el tamaño, hoy equivalente, de los cuatro lienzos que en 1703 aparecía diversificado,

(1) Ha podido pensarse también en que los tales rincones substituyeran á una parte del lienzo primitivo que llenara una inscripción. Si el lector ve las fototipias comprenderá que no era lugar propio para ella, el variado en cada cuadro (y sistemática la variación, evidentemente) que se ve substituído por el nuevo *rincón*. En el Felipe III y Doña Margarita la forma de ese postizo protestaría además de la suposición, con ser en esos dos cuadros seguro que el rincón no seguía por la respectiva tira lateral vecina.

apareciendo más anchos los dos primeros y más estrechos los segundos.

Los más estrechos, Felipe III y Doña Margarita, no ofrecen problema alguno. No sólo por esa coincidencia entre sus medidas de 1703 con el lienzo primitivo, sin las tiras, sino porque en éstas no existe una sola pincelada de Velázquez. Como ya reconoció D. Pedro de Madrazo, las tiras del Felipe III— y lo mismo pienso de la Doña Margarita—, fueron obra hecha al trasladar al Palacio nuevo los cuadros. Tuvimos en el siglo XVIII algunos pintores de Cámara que fueron maravillosos restauradores, singularmente de obras de escuela española: en especial Juan García de Miranda (1677-1749) y Andrés de la Calleja (1705-1785). Con sólo decir que las Meninas están en el estado que entonces las dejó el primero con una restauración de bastante entidad (pues padecieron mucho con el incendio del Alcázar) y que no se nota, está hecha la alabanza que merecen aquellos artistas y que les ha regateado el olvido (1). Creeré de la Calleja la ampliación lateral de ambos cuadros: igualó las tintas con lo antiguo, pero como la imprimación era diversa, distinta acaso la química de los colores y como no contó con lo que habían de cambiar al tomar pátina, hoy está desigualada la vecindad, marcándose muy decidida la diferencia. Y como eso no ocurre de la propia manera en los *rincones* de esos dos cuadros, se confirma en ellos lo que de éstos en general conjeturara Cruzada Villamil: que estuvieron vueltos del revés.

En cuanto á los de la pareja real de Felipe IV y Doña Margarita, sería decisivo que se reconociera evidentemente la mano inconfundible de Velázquez en la pintura puesta en las tiras y rincones en duda. La autoridad del libro de Beruete no puede invocarse si no porque parece atribuir al mismo Velázquez, único autor del primero de esos cuadros, el árbol y el papel para una firma en blanco, que aparecen en la tira postiza izquierda del Felipe IV: única ocasión en que alude indirectamente al caso del problema que examinamos. Yo confieso que no veo claro que sean de Velázquez la encina y el papel, pero además pesan mucho en mi ánimo dos datos gráficos de bastante entidad, aunque no ciertamente decisiva.

Primer dato. Apenas pintado el Felipe IV, y por mano de un excelentísimo discípulo de Velázquez, se hizo una hermosa copia de mediano tamaño (1-16 × 0-90) para remitirla al Gran Duque de Toscana;

(1) V. Madrazo.—*Viaje Artístico*, p. 216.

para que según ella se hiciera la gran estatua de Tacca, que iba á regalar aquel príncipe á nuestros monarcas, y es la que está hoy en la Plaza de Oriente. Pues con ser puntualísima la copia—apenas hay diferencia y muy pequeña en el ramaje de la encina—, y con ser su tamaño el que es—, sin necesidad de ahorrarse espacio—, no se copiaron las tiras, faltando en consecuencia el tronco de la encina y el papel para la firma.

Segundo dato. En la juventud, Goya, ya vuelto á España, en 1778, se consagra á grabar al aguafuerte muchos de los lienzos de Velázquez conservados en el Real Palacio, y entre ellos, el Felipe IV. Y fuera que las tiras aunque estuvieran añadidas no estuvieran pintadas como hoy, ó que supiera bien Goya cúya era la mano contemporánea que las había añadido, ello es que en su aguafuerte, con dejar incluido algún espacio de las tiras, no se ven la encina y el papel (1).

D. Angel Barcia Pabón, que por su recién cumplida edad de setenta años acaba de recibir la jubilación de jefe de la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional—mucho más cruel que para el celosísimo bibliotecario y castizo escritor, para los amantes y los estudiosos de ellas—oyó decir en su mocedad, en las aulas de la Academia, y como la cosa más sabida del mundo, que D. Vicente López se había distinguido sobremanera en su juventud con la labor de completar los lienzos de dos de los retratos ecuestres de Velázquez (Felipe III y Doña Margarita). A pesar de esa especie meramente tradicional y legendaria, en el fondo de la cual sólo late quizá la noticia cierta de que algunos de ellos se ampliaron en Palacio, yo, recordando la seguridad con que Goya acertó á copiar tan felizmente un cuadro de Ve-

(1) Goya grabó en dicho año 1778 los seis retratos ecuestres de Velázquez, y además de los Borrachos, las cuatro fechadas de otra serie de aguafuertes, formada con Esopo, Menipo, El Inglés y Morra; faltando la fecha en los dos del Cardenal-Infante y Barbarroja, que parecen de la misma época y tarea.

En los ecuestres procuró acaso una cierta homogeneidad de medidas en las estampas, y al efecto añadió celaje por lo alto al del Príncipe Baltasar — si no es que se le añadió una parte de lienzo que después le quitaran—. Pero á pesar de ello, hizo más anchos al Felipe IV y Doña Isabel, que al Felipe III y Doña Margarita; por lo que resulta todavía más evidente que no quiso reproducir la encina y el papel del primero y la tira perpendicular correspondiente.

Daré aquí las medidas de la parte grabada de estas planchas, para que el curioso lector las pueda comparar: Felipe IV, 35 × 31; Doña Isabel, 34 × 31; Felipe III, 35 × 30; Doña Margarita, 31 × 30 y 1/2, y Don Baltasar Carlos, 32 × 21 y 1/2. La de Olivares no nos importa.

lázquez, la Cacería del Hoyo en el Pardo, que Fernando VII regaló á Lord Cowley,—el hermano de Wellington—, no puedo menos de pensar en la posibilidad de que sean de Goya las tiras añadidas al Felipe IV..., si efectivamente se demostrara que no son primitivas.

No tengo la misma idea respecto á las tiras horizontales del Baltasar Carlos. La del suelo sí la creo postiza, y cualquiera la ha podido pintar: es un sencillo apretón de sombra en el terrazo. Pero las de arriba, en hermoso celaje, parécenme indiscutibles de Velázquez, aunque la factura es muy empastada para ser nubes y cielo. En esto habría que rectificar la fototipia de conjunto, en la cual extremé las reducciones.

La Doña Isabel es sabido que tampoco es cuadro pintado originariamente por Velázquez, aunque en él todo el caballo y tantas otras cosas son absolutamente suyas, además del arreglo general del paisaje. En cuanto á los postizos hay que decir lo que antes refiriéndonos al Felipe IV.

Para Cruzada Villamil, los tres cuadros, Doña Isabel, Doña Margarita y Felipe III, habían sido pintados probablemente por la minuciosa y fatigadísima mano de Bartolomé González (1564-1627), y se ha añadido por Beruete que al acomodarlos para el Buen Retiro, se supone que años después de pintados, intervinieron dos manos; de estilo franco, velazquista desde luego, la una, y la otra, la inconfundible de Velázquez principalmente. Frente á esas opiniones me atrevo á sostener la mía, sinceramente convencido: esos cuadros no son de González.

El retrato de la Reina de Hungría Doña María, pintado por Velázquez en 1630, demuestra absolutamente que la indumentaria de los retratos ecuestres de su madre Doña Margarita (ya de tantos años difunta) y de su cuñada Doña Isabel, es la del tiempo de ella, lo que se confirma por el retrato berlinés de Juana Pacheco Miranda, la esposa de Velázquez—importando poco que no sea de su mano; sino del yerno, de Mazo, para Beruete.—Tengo el firme convencimiento además de que Bartolomé González no pudo ni imaginar siquiera cuadros de la hermosa composición—esencialmente velazqueña—que tienen los retratos dichos. Para mí no sólo los retocó Velázquez, sino que antes los dibujó, aunque se hubo de dar la ejecución á otras manos, sin duda por la prisa que al Monarca y al Conde-Duque les corría de ver decorado el Salón de Reinos del improvisado y maravilloso Buen Reti-

ro. Yo doy á la ejecución y factura todo el valor que merecen, pero la composición es la creación artística de huella más inconfundible. Y así como en estatuas romanas malas vemos clara la idea y concepción artística perdida de una creación griega de Praxiteles ó de Scopas, de la misma manera en la Doña Margarita y sobre todo en el Felipe III, mal ejecutados y cobardemente metidos en color, todavía se ve el genio creador de Velázquez (1).

Quisiera que alguien me pudiera señalar un caballo y un jinete de Bartolomé González auténticos (ni siquiera dudosos). Sin lo cual es pura fantasía atribuirle la idea y el diseño de la composición de las dos hermosas creaciones. A Bartolomé González, además, le dieron escasa importancia los historiógrafos de arte más próximos á su memoria viva, y sus cuadros firmados (que no son pocos) le declaran medianísimo continuador del arte de Antonio Moro, Sánchez Coello y Pantoja de la Cruz: retratos de cuerpo entero ó de busto prolongado, en decadencia creciente, de una generación á otra, que llega á extremada inopia de medios en Bartolomé González. Si fué pintor de Cámara preferido á Roelas, lo debió de ser por puro favoritismo (2).

Pero no hablemos ya de González; reparemos en los cuadros de batallas del propio Salón de Reinos y aparecerá evidente que con ser digno de loa lo de Leonardo, todavía *la composición* del Felipe III, caballero en su noble bruto, es superior á cuantos jinetes imaginaron, á competencia, los ingenios de los pintores Carducho y Castelo, y el propio Leonardo. Cómo explicar, pues, que el creador de la idea, composición y dibujo, fuera tan parsimonioso ejecutante, tan cobarde de factura, constituye un misterio, que se resuelve llanamente suponiendo que Velázquez dió el boceto, que, por las prisas del Conde-Duque, otro lo ejecutó (alguno de los numerosos pintores de retratos de la época), y que Velázquez, por lo mismo que era el autor de la idea, pudo retocar, repintar y rehacer parcialmente, y libérrimamente, cada una de las obras así elaboradas:—que son tres, pues Doña Isabel, aparte la diferencia en el problema de las medidas, fué metida en color por

(1) La especie de Cruzada, triunfante hasta en las cartelas del Museo, de que Bartolomé González fué el primitivo autor de los tres retratos ecuestres, es absurda además hasta por la misma opinión de Cruzada de que la Doña Isabel se pintó después de 1628, cuando ya había fallecido (en 1627) dicho pintor.

(2) Y aun fué por entonces el único pintor de Cámara de quien se entendió que estaban pagadas sus obras con el solo sueldo del cargo.

la misma mano que el Felipe III y la Doña Margarita, demostrando mucho más que los otros lo que estamos diciendo: que su boceto era genial, su ejecución vulgar y paupérrima, y genial finalmente otra vez su repinte y complemento.

Es el caso tan frecuente en los más famosos artistas. Rafael creó y retocó y repintó, pero no pintó *la Perla*, y creó y retocó y repintó, pero no pintó *el Pasmo*.

Sólo que Velázquez, que llegado á Madrid, muy luego aspiró en la corte á darse aires de hidalgo y gentilhombre, y no de pintor de profesión y de retribución (1), no solía colaborar ni admitir colaboración, y así el caso del Salón de Reinos se explica solo, pero se explica bien, por la insólita prisa con que el Rey y el favorito creaban la soberbia improvisación de aquel sitio real, palacio, parque y jardines de placer (2).

§ 6.°—*El movimiento del bruto en los retratos ecuestres de Velázquez.*

Relacionado está con todo ello el tema de la actitud del caballo en muchos de los cuadros del Salón de Reinos, que no es otra que la que en bronce inmortalizó Tacca, por los dibujos de Velázquez, en el coloso Felipe IV de la Plaza de Oriente, que estuvo antes en el Buen Retiro, para donde se proyectara.

Sobre este punto, muy sabroso de estudiar, se hace preciso copiar aquí un texto de Ponz: «Después de algunos estudios que Tacca había hecho (3), se le manifestó que gustaría al Rey que no se hiciese el caballo en la conformidad que los otros de su género, esto es, en acto

(1) En 1636 (día 2 de Agosto), decía un gacetista de la época (apud. Rodríguez Villa, «La Corte y Monarquía de España en los años 1636 y 37», Madrid, 1886), «á Don Diego Velázquez han hecho ayuda de guardarropa de S. M., que tira á querer ser un día ayuda de cámara y ponerse un hábito á ejemplo de Ticiano.» ¡Este deseo tardó más de veinte años en verlo realizado!

(2) Existen en el Real Palacio, pieza no muy grande, sin luces directas, creo recordar que inmediata al Salón Gasparini, dos retratos de cuerpo entero de Felipe III y de Doña Margarita, obra quizá aquélla la más primorosa de Bartolomé González, que puso en ambas sendas firmas con su nombre, apellido, cargo de pintor del Rey y fecha: y ésta, la más reciente posible, la de 1621, el año en que murió el Rey y seis antes de morir el pintor. La cabeza del Monarca es acaso la que sirvió para copiarla en el retrato ecuestre, ¡pero vaya, y cuánto más dura y agria de color en el original, verdadero cuadro de Bartolomé González! Basta examinarlo para rechazarle toda participación en los retratos ecuestres.

(3) El comienzo del encargo fué en 1632.

de paseo, sino de corveta, ó de galope. En vista de lo qual, y deseoso de agradar al Rey, escribió á esta Corte, solicitando se le enviase un exemplar executado por buen Pintor, para gobernarse, y acertar mejor en la obra. En efecto, dentro de pocas semanas se le envió un quadro de mano de Dn Diego Velázquez con el Rey á caballo, y á mas de esto, otro retrato de medio cuerpo, que el mismo Velázquez hizo al Rey.

»Vista la actitud que se había de dar al caballo por los profesores y aficionados que había en Florencia, tuvieron por imposible que la obra pudiese efectuarse, tratándose de mantener en el angosto espacio de los pies una mole de mas de diez y ocho millares de libras, la qual había de subsistir fuera del equilibrio, y por consiguiente posar en falso, como era preciso para representar el galope ó la corveta; y así se tuvo por quimérico, el pretender hallar fuera de la figura del caballo ó sobre el plano, ó debaxo de él un equilibrio para tan gran salida. Algunas noticias de aquel tiempo indican que el célebre Galileo Galilei consideró imposible la empresa; pero las mas ciertas son que el mismo Galilei sugirió al Tacca la manera de mantenerlo.

»La destreza del Tacca contribuyó también al sostenimiento de esta máquina en el modo que tuvo de formar los gruesos, y pegar las partes de ella: hízola de dos trozos, exceptuando las piernas y los brazos: el un trozo hasta la cincha, y el otro desde la cincha á la cabeza: macizó las piernas, y así fué aumentando ó disminuyendo los gruesos conforme tuvo por conveniente para su intento. Pesó toda la obra de la estatua y el caballo diez y ocho mil libras. En cuanto á la actitud se dirá lo que sintieron los inteligentes del arte de cabalgar, suponiendo antes que el caballo se maneja en dos, esto es, en los ayres altos, y en tierra. Una de las operaciones del manejo en el ayre es la corveta, formándola quando se levanta, caminando siempre doblando los brazos hácia el pecho, y manteniéndose, ó equilibrándose sobre las ancas, baxando la grupa hácia el suelo. La posada es otra especie de operación en el ayre y esta la hace el caballo al terminar qualquier manejo, hágase en tierra ó en el ayre: es un género de corveta con la diferencia de que en la posada se levanta mas en el ayre que en la corveta, y después se para y afirma con los quatro pies. La alzada es nombre generico de todos los movimientos que hace el caballo al alzarse con los brazos y posarse sobre las piernas.

»La actitud que dió el Tacca al caballo, es como un medio ó com-



P. TACCA: Felipe IV.



RUBENS: Infante D. Fernando



VAN DYCK: Príncipe Tomás de Saboya



Fototipia de Hauser y Menet.- [illegible]

REMBRANDT: Caballero desconocido

LA CORVETA ESPAÑOLA DE VELAZQUEZ, EN OTRAS OBRAS DE ARTISTAS EXTRANGEROS COETÁNEOS

puesto de las referidas operaciones, no siendo corveta por no sostenerse bastante sobre las ancas, baxando la grupa y levantando la cabeza y espaldas. Tampoco es posada por describir su figura una linea casi plana desde los ojos á lo alto de la grupa, debiendo ser inclinada; y últimamente no es galope, pues para serlo, debiera hechar hácia atrás una de las ancas y la otra delante, y no estar iguales como estan: por lo tanto se considera un cierto medio como se ha dicho, entre las tales actitudes en lo que el profesor procedió con sabiduría habiendo observado los que exercitan la noble Arte de la Escultura, que cualquier otro movimiento hubiera sido menos gracioso.»

Bien claramente nos dicen estas noticias que Velázquez fué el inspirador del Rey en el deseo de tener la primera estatua ecuestre, valentísima, en la cual estuviera el caballo levantado sobre sus pies traseros. Antes había logrado ver en pintura esa innovación que entiendo que es creación ó feliz éxito original de Velázquez. El lo puso de moda en nuestra corte, la primera de Europa y la que daba el tono en aquellos años.

En efecto, los retratos ecuestres, teniendo el caballo las manos levantadas y todo el cuerpo suspendido, sólo pesando sobre los pies, podrán tener sus precedentes remotos incluso en las cabalgatas del arte griego, pero tuvieron por 1634-36 su verdadera explosión como de moda nueva, creo que por influencia exclusiva del arte madrileño. En toda la obra de Rubens solamente se ve así el retrato ecuestre del Cardenal Infante D. Fernando, Gobernador de Flandes, vencedor en Nordlingen, pintado por 1636 (y por cierto conservado en nuestro Museo del Prado); y el único de los que así pintó Van Dyck es el retrato ecuestre de un Príncipe aliado y protegidísimo de España, General de nuestros ejércitos, el Príncipe Tomás de Saboya (Galería de Turín) que se supone pintado en 1634 (por estarlo otro en busto del mismo personaje) (1). Que en ese caso Van Dyck aceptó una moda extraña, española, lo demuestra el elocuentísimo hecho de no repetir la corveta en ninguno de sus muchos retratos ecuestres del Rey Carlos I de Inglaterra y de otros. Entre la obra de Van Dyck se han incluído, pero no son suyos, otros dos cuadros en que aparece el caballo encabritado, levantado ó en corveta: en un supuesto retrato de Van Dyck mismo

(1) Por 1637 se pensó en designar al Príncipe Tomás para el Virreinato de Portugal.

joven (Colección de L. Egerton), que ni es suyo ni es su retrato, y en un estudio de caballos (Palacio Buckingham). Rembrandt no hizo retratos ecuestres; sólo uno, relativamente malo el caballo, pintado en corveta mal tomada: es cuadro del Conde de Cowper, pintado más tardiamente que los citados, en 1649.

Antes de Velázquez y de nuestros pintores del Buen Retiro, hay en cuadros de batallas caballos galopantes en composiciones de Rafael (Ponte Melvi, pintado por Julio Romano), de Ticiano (la batalla de Cadore, cuadro perdido, pero del que se conservan una copia y un grabado) y otros. Pero es caso que no conozco el de un retrato ecuestre en corveta, con acento y acierto de verdad en el movimiento; cosa que no se propusieron hacer Rafael y Ticiano ciertamente cuando (como después Poussin) imitaban de relieves romanos el galope de batalla.

Acicate fué para el feliz hallazgo velazqueño (¡tan mal atribuído implícitamente al pacato y menguado ingenio de Bartolomé González!) el precedente del Carlos V, en Muhlberg, de Ticiano, cuadro maravilloso, una de las grandes singularidades del Arte universal y una de las joyas número uno de nuestro Museo del Prado.

El caballo de Carlos V está sorprendido en movimiento, apoyado en sus pies, todavía en el aire, aunque no en alto, los brazos, como instantánea fotográfica de un instante de equilibrio sólo basado en la dinámica. El acierto de Velázquez sorprendiendo en aparente galope la realidad de una corveta, está en que en la corveta no es fugitivo el instante, sino que tiene toda la duración necesaria, aunque breve, para satisfacer á la vez al ojo y á la razón, es decir, como apariencia y como realidad.

Nada tan difícil, tan feliz en caso de acierto, como esa estática en la dinámica artística. Velázquez en su corveta logró la fortuna singular de los grandes aciertos de la escultura helénica. De sus caballos se puede decir como del famoso discóbolo de Mirón, que tienen toda la hermosura del movimiento rápido y á la vez el instantáneo reposo. Este es el que ahorra al espectador el secreto desasosiego que acompaña, quiérase ó no se quiera, á la contemplación y admiración de las obras de Arte desequilibradas. Acierto tan feliz, cuando por raro caso se halla, luego se imita, se reproduce, se generaliza y se hace vulgar. Pero hallándolo genial, perfecto, como manantial, en la múltiple obra

de Velázquez, viéndole sorprender el instante feliz del reposo dinámico, no puede menos de recordarse la frase de Goethe: «¡momento fugitivo, detente, eres hermoso!».

La plena demostración del triunfo pictórico la dió la Estatuaria, que para esto de formas, grupos, reposo ó movimiento, es gran piedra de toque. Con ella no ocurre como con la Pintura, que el color y la perspectiva pueden servir de excusa ó de tapadera.

Nada menos que el gran Galileo tuvo que intervenir para resolver los problemas de equilibrio físico de la masa del bronce. Como nada menos que Velázquez y Martínez Montañés intervinieron en la parte artística, con sendos retratos de Felipe IV, en pintura y escultura, según los cuales se modeló la obra de Tacca. Pero nótese que ésta, destinada al Retiro, no es en puridad otra cosa que copia en bronce colosal del Felipe IV del Salón de Reinos, trabajada según otra fidelísima copia pictórica remitida á Florencia (se creía que por 1633), allí existente todavía, como obra de Velázquez, en el Museo *degli Uffizzi* (1).

Las únicas variantes son, con la de tener la cabeza libre, sin sombrero, que el brazo derecho del Rey, con su bengala de mando, está más levantado, y que todo el bruto, para poder equilibrar mejor el peso del bronce, está más empinado ó levantado. En todo lo demás, igual exactamente lo fundido y lo pintado, incluso detalles nimios como la parte volante de la banda de general, y la cola del caballo, que ya arrastraba en la pintura y que de tanto provecho fué para el escultor, como punto de apoyo. La obra de Tacca en que también colaboraron Montañés y Galileo, casi es una obra de Velázquez.

El cual no acertó ciertamente con la noble y valiente actitud de la corveta, de primera intención y sin esfuerzo. Antes de llegar al feliz éxito de su Olivares y su Felipe III y Felipe IV, antes de ver á sus pintados brutos «las ancas recoger, doblar las corvas, el pecho dilatar, volar los cascos», no dejó de saber lo que es un fracaso.

Había ya triunfado en el retrato ecuestre de Felipe IV á los ojos del público y con el aplauso universal, al llegar á Madrid definitivamente (2). Pero quiso hacer otro retrato ecuestre, por lo visto de otra ma-

(1) He oído decir que se conserva en Florencia también el modelo en madera del trabajo escultórico preparatorio que hizo Martínez Montañés.

(2) Que el retrato de 1623 fuera ecuestre, lo dice Palomino, distinguiéndolo bien del *despintado* de 1625: como que el uno fué un enorme éxito al exponerse al público y el otro un fracaso que como tal aceptó Velázquez mismo. Cruzada no admite

nera, creo yo que persiguiendo ya la vía que después le llevó al gloriosísimo triunfo, y lo hizo en 1625, dos años después que el primero. Pintó al Rey «armado, y sobre un hermoso caballo», dice Palomino, seguramente tomando la especie de la completísima biografía de Velázquez que escribió su discípulo Alfaro, «y después de concluído con el estudio que acostumbraba, escribió en un peñasco PHILIPPUS MAGN. HVIVS, NOM. IV. POTENTISSIMVS HISPANIARUM REX, INDIAR. MAXIM. IMP. ANNO CHRIST. XXV. SAECULI XVII. ETA. XX. A.

«Y en una piedrezuela fingió estar pegado con unas obleas un papel algo arrugado, pintado por el natural, con alguna diligencia, como lo muestra él mismo, para en habiendo el quadro salido á la censura y parecer de todos, poner su nombre, y considerar las faltas que le ponían, prefiriendo por mas diligente juez al vulgo que á si mismo. Propuso su obra Velázquez á la censura pública, y fué vituperado el caballo, diciendo estaba contra las reglas del arte, con dictámenes tan opuestos, que era imposible convenirlos; con que enfadado, borró la mayor parte de su pintura, y puso en vez de la firma, como él lo había borrado: *Didacus Velazquius, Pictor Regis, expinxit*»—despintó, quiso decir, seguramente; pero Plinio usó el verbo en su verdadera significación de pintar á lo vivo.

Con esta curiosa anécdota, contada por Velázquez, respecto del cuadro de 1625, hoy perdido (como el de 1623), demuéstrase igualmente el estudio que Velázquez hizo de la naturalidad de las actitudes de los corceles, la existencia en el viejo Alcázar de dos cuadros de dos caballos, uno castaño y otro bayo, y de otros dos cuadros en que había pintados dos caballos y los dos caballeros (quizá picadores) dibujados y por acabar; todos cuatro, de tamaño natural ó mayor, é igualmente perdidos.

Imitadas por los demás artistas madrileños y aun extranjeros las

que el de 1623 fuera ecuestre, porque Pacheco, el suegro de Velázquez, parece no hablar sino de un retrato ecuestre. No es esto bastante argumento á oponer á Palomino, que si en otras de sus vidas no es de fiar, en la de Velázquez, gracias á Alfaro, es sencillamente admirable, dedicándole un espacio, calor y riqueza de información detallada, que demuestran la solidez insólita de los fundamentos sobre los cuales la trabajaba. Pero el soneto mismo de Pacheco parece indicar además que se refiere al retrato que abrió á Velázquez las puertas de Palacio, y dice en él que es retrato ecuestre.

actitudes características de los retratos ecuestres de Velázquez, éste, después de las obras del Buen Retiro, y acaso por 1839, apenas luego del triunfo de Fuenterrabía, con tropas organizadas por Olivares, hízole el soberbio retrato que le inmortaliza, tomando el grupo del jinete y caballo en corveta visto por atrás aunque algo vuelto. Pero ya por lo visto no pintó Velázquez más cuadros de caballos y otras fueron en los años sucesivos sus ansias nobilísimas de perfección artística, siempre renovadas (1).

(Continuará.)

ELÍAS TORMO.

(1) Madrazo, en su Catálogo extenso, p. 608-609 lleva (¿!) á 1647 ó 48 el retrato de 1625, y cree que Velázquez pintó cuatro retratos ecuestres de Felipe IV: el de 1623, el que se envió á Tacca, y otro el de Fraga, en 1644, que él creía el mismo del Museo, ó sea el del Retiro. El de Fraga no es ecuestre —como se acaba de ilustrar tan completamente por el Sr. Beruete en su folleto, ya citado— y el enviado á Tacca es copia del del Retiro; pero como éste (por la edad del Rey) no puede ser el de 1623 (tenía diez y ocho años), ni el de 1625 (tenía veinte), entiendo que tres son los retratos ecuestres de Felipe IV que hizo Velázquez, de los cuales uno lo retiró, otro es el del Museo (pintado por 1633) y el otro se catalogó en la Casa del Tesoro, habitaciones de los primeros pintores de Cámara en 1700, «retrato de Felipe IV siendo mozo, armado y á caballo», cinco varas de alto y tres y media de ancho, y acaso se perdió cuando el incendio del Alcázar—, referencia que Cruzada aplica al de 1625.

ESCULTURA EN MADRID
desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

X

Ultimos años del siglo XIX y primeros del XX.

Todo el desarrollo y transformación de la estatuaria española que se ha exteriorizado en los monumentos públicos de Madrid, se venía preparando en las Exposiciones nacionales de Bellas Artes. Estudiando la serie de sus catálogos se aprecia bien el sentido del cambio y el potente vigor del crecimiento.

Muy humildes fueron los comienzos de este progreso artístico: trece expositores en 1856 y otros tantos en 1858, con veinticuatro obras en el primer año indicado y sólo diez y siete en el segundo, representaron todo el movimiento de la Escultura en los primeros certámenes celebrados para conocer su estado y propulsar su adelanto

Poco á poco fué aumentando el número de unos y de otras, y á los nombres de Antonio Solá, Francisco Pérez del Valle y Figueras, que figuraron en primera línea en la época indicada, se sumaron otros nombres en los bienios subsiguientes: Grajeras, Venancio y Agapito Vallmitjana, Victoriano Salmer, Cayetano Capuz, Ramón Fresno, siendo algunos más tarde autores de monumentos madrileños ó de creaciones de mayor empeño, y cayendo otros por completo en el olvido.

Como muestra del género que se cultivaba en estas primeras etapas del brillante camino recorrido hasta nuestros días por el arte contemporáneo, basta recordar las obras que aspiraron á los diferentes premios que habían de concederse en 1856. Fueron en conjunto: once estatuas y bustos-retratos; cinco imágenes piadosas ó bíblicas, como la de la Casta Susana; dos Cupidos, uno en observación y otro dormido; Isabel la Católica, Pelayo, Licurgo presentando sus leyes; Penélope, que lleva el arco de Ulises á sus amantes; un trozo de ornamentación en cera, de Plácido Zuloaga, y un medallón de la Vir-

gen, ejecutado con diente de caballo marino, alabastro y marfil por el oficial retirado D. José Mur.

La vida moderna con sus dramas silenciosos ó sus elementos cómicos; sus cantos al trabajo, que es el verdadero título de nobleza del presente; sus luchas por el ideal, que tantas veces pasan ignoradas; sus heroísmos, en los que apenas nos fijamos; sus mansas crueldades; sus glorias poco aplaudidas; los injustos triunfos de la insipidez en la vida política y las reparaciones tardías al mérito indiscutible, que fué fuente algo más tarde de tan fecundas inspiraciones, no había impresionado todavía á los que trabajaban el yeso, la madera ó el mármol con más maestría de mano que riqueza de pensamiento.

Las galerías del Ministerio de Fomento, en que se celebraron los dos primeros concursos, parecieron empequeñecerlos con el amaneramiento ramplón de lo oficinesco trasladado á los amplios mundos de la ciencia y de lo bello. De estos claustros del antiguo convento de la Trinidad pasaron las exposiciones, en 1862, á la nueva Casa de la Moneda, y allí comenzó una primera transformación de los autores y de los asuntos elegidos: señaláronse en primer lugar las creaciones de los Bellver, José y Ricardo; Venancio Vallmitjana lució más que antes había lucido con sus efigies religiosas San José, Santa Isabel... Juan Figueras dedicó su ingenio á figuras históricas de una poesía ya tierna ó ya salvaje, D.ª Marina, Atila...; inauguró aquí la presentación pública de su labor José Esteban Lozano con el grupo de Guzmán el Bueno, acompañados de otros que comenzaban á luchar con mejor ó peor fortuna.

Quedaban en este tiempo reflejos de todo lo que había vivido en el pasado: de los hermosos bustos retratos á que tanta vida dieron Felipe de Castro en el siglo XVIII y José Piquer en el siguiente; de las imágenes piadosas que constituyeron casi por completo un arte nacional desde el XV al XVII; de las reminiscencias clásicas propulsadas como elemento educador por la Academia de San Fernando; hasta de las lindas nimiedades en cera de Fr. Eugenio Gutiérrez de Torices, y de las figuras en barro modeladas lo mismo por la Roldana que más cerca de nosotros por José Ginés; pero todo esto aparecía como resto de grandezas decaídas y había de desarrollarse mucho para lucir de nuevo ó unirse á formas de otros géneros para engendrar un arte espléndido.

En dos Exposiciones, la de 1864 y 1866, se enriqueció el tesoro artístico del país con obras de mayor altura, elevándose los géneros ya conocidos, á la par que se iniciaban, aunque tímidamente, nuevas corrientes. En los asuntos helénicos se distinguió José Bellver con su grupo «Aquiles y Pentesilea», de real belleza; Jerónimo Suñol presentó la estatua sedente «El Dante», que no fué entonces tan apreciada como merecía serlo; las imágenes de grandes literatos españoles, Pedro Calderón de la Barca, Francisco de Quevedo, Tirso de Molina, tomaron acertada forma plástica en las manos de Eugenio Duque, que no ha mucho murió en la miseria, de Elías Martín y de José Esteban Lorenzo; las efigies piadosas volvieron á ser místicamente sentidas por Ricardo Bellver en su «Piedad», por Juan Samsó en su «San Francisco en éxtasis», y Elías Martín en «San Juan de Dios»; produjeron honda impresión en el público «El grito de Independencia», de Juan Figueras; los «Ultimos momentos de Numancia», de José González Jiménez, y «El pueblo dando el grito de alarma á la nación», de Lozano, en que las masas veían reflejado su heroísmo ó el heroísmo de los que estimaba sus antepasados, y dió claras muestras de aspirar á moverse en otro ambiente Manuel Fernández de la Oliva con «El primer desengaño».

Entonces aumentó en vigor á la vez lo que se acomodaba á las tradiciones del pasado y lo que comenzaba á alborear, cual encarnación del nuevo espíritu. En 1871 conmovía, respectivamente, á las dos grandes escuelas que hay en el fondo de toda esfera de la actividad humana el «San Jorge», de *Aleu*, y los «Ultimos momentos de un torero en la arena después de una cogida», de *Rosendo Novas.* Buena estatua la del primero, no excedía ciertamente en mérito, dentro de la imaginería religiosa, al grupo de la «Piedad», de Ricardo Bellver, y al «San Francisco en éxtasis», de Juan Samsó, que la habían precedido. La segunda iniciaba, é iniciaba bien, una nueva dirección en su arte.

En los concursos sucesivos aumentó la variedad de los asuntos. Se movieron los autores dentro de espacios más amplios, hubo de imperar gradualmente la espontaneidad, revelando todos fantasías más independientes, acertando muchas veces con escenas sencillas que aparecían llenas de gracia y cayendo otras en la trivialidad con asuntos tomados de la vida corriente, sí, pero sin saber darles ese

perfume de lo bello quintaesenciado en medio de lo vulgar, que es condición necesaria para producir la emoción tanto con lo antiguo como con lo moderno. En las artes gráficas ocurre lo mismo que en la literatura, es muy fácil copiar ó describir lo que se presenta ante los ojos; pero es difícil poetizar hasta los últimos desechos, cual hacía Juan Pablo Ritter, no faltando á la verdad y buscando lo grande de lo pequeño en su pensamiento.

Fueron apareciendo en los múltiples certámenes celebrados hasta el final de la centuria las diferentes personalidades que habían de ser autores de los monumentos públicos que hoy enriquecen á Madrid, ó habían de colocarse en preferentísimo lugar por su talento, cual si germinaran en el campo del arte al calor de las devociones populares que les animaban á presentarse, ó bajo la influencia de la fecundidad de pensamiento que se extendía por la sociedad entera con el progreso bien marcado de la cultura pública. Benlliure, Marinas, Querol, Blay, acompañados de otros muchos artistas notables, que no han dejado obras en las plazas y jardines de la corte, comenzaron á concurrir á los concursos con pocas obras, en que se veía ya claro su genio en los primeros momentos, con creaciones de mayor empeño á los pocos años de haber expuesto las primeras.

En 1878 estaba representada la labor de Mariano *Benlliure* por un tipo de gitana andaluza y un busto retrato colocados en las mismas galerías en que se colocaron el Angel Caído, de Ricardo Bellver, y unas bellas medallas de José Esteban Lozano, que se dedicó desde entonces á encaminar á los jóvenes hacia estos trabajos tan difíciles como interesantes. *Barrón* se distinguió con su Viriato en 1884. A los tres años se presentaron *Marinas* con su San Sebastián, mártir, y *Querol* con «La Tradición», que fué y sigue siendo una de sus mejores obras. En 1892 sonó ya aquí, en Madrid, el nombre de Miguel Blay unido al bello grupo en yeso «Primeros fríos».

Por esta fecha se había ya distanciado muchísimo la estatuaria española de lo que era al figurar en 1856. Todos los artistas se esforzaban en señalarse como observadores de la realidad y dotados de pensamiento propio, siquiera no abandonaran algunos los géneros antiguos cultivándolos todavía con primor. No faltaban en ningún certamen las representaciones piadosas, las reminiscencias clásicas, los bustos-retratos, algún pasaje histórico, y á su lado abundaban gru-

pos y figuras como «El primer lazo de amor», de Alcoberro Amorós; «Una sorpresa en día de Reyes», de Rafael Algueró; «El Sastre de aldea», de Isidro Brocos; «Los muchachos callejeros saltando», de José Campeny; el lindísimo «Accidente», de Benlliure; «El barbero de aldea», de Braulio Alvarez Muñiz, y cien más en los que podrán comprobarse las variadas observaciones que antes hemos hecho sobre estas obras en general.

Con el carácter y sentido de estas creaciones contrastaban las de tendencia antigua realizadas por otros muchos autores que modelaban también con variada maestría y se mostraban inspirados por distintas corrientes. *Antonio Alsina* debutó con «El sacrificio de Isaac»; Cipriano Folgueras aspiró á los premios que habían de darse en 1887 con «Jesús discutiendo con los doctores»..., y á la par que el arte religioso seguia dando muestras de vitalidad, se presentaba asimismo vigoroso el movido por los sentimientos patrios y el de las alegorías. «Pro Patria» (año de 1808), de Federico Amutio; «Dos de Mayo», de Marinas; «Gerona» (1809), de Antonio Parera... «La integridad», de Julio González Pola... «La fe conduciendo á la inmortalidad la víctima del deber», de Agustín Querol, y muchas más en que se acentuaba cada vez más ese carácter de la mayor indisciplina artística ó mayor independencia y amplitud artística, que de todo hay en lo que crean y extienden los genios en los tiempos presentes.

La despedida del siglo XIX fué muy brillante en Madrid, lo mismo para los certámenes que para los monumentos. En los últimos veinte años de la centuria labró Mariano Benlliure las estatuas del Teniente Ruiz, Alvaro de Bazán, General Cassola y Doña María Cristina de Borbón para otros tantos monumentos; hicieron, Suñol, el Colón, y Marinas, el Velázquez; compuso Manuel Oms el grupo de Isabel la Católica, que pone límite al paseo del Hipódromo; salieron las efigies del Marqués del Duero, del Duque de la Victoria, de Pontejos, de Francisco Piquer, y el busto de Benavente de las manos de Aleu, de Gibert, de San Martí, de Alcoberro y de Subirat, y cerró el período en 1900 Agustín Querol dando vida en la piedra á la noble personalidad de D. Claudio Moyano.

En la Exposición de 1899, última celebrada en aquella centuria, se presentó franco el espíritu moderno, las manifestaciones de la literatura y las artes, enalteciendo la lucha del hombre con la naturale-



Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

MADRID

Monumento al pueblo del dos de Mayo

por Aniceto Marinas

za que engrandece cada vez más á nuestras sociedades, esos cantos al trabajo donde se ha concentrado la energía de nuestros semejantes gastada antes en otros fines. Este alma madre de la vida actual, encarnó en varias estatuas y relieves, figurando á la cabeza de todos ellos *La Mina de carbón* de *Mateo Inurria*, «grupo de obreros en una galería de 400 metros de profundidad», que ha embellecido esas labores de donde sale nuestra fuerza y nuestra riqueza y deja adivinar á costa de qué sudores y sacrificios se alcanza. El Jurado concedió un alto galardón al pensamiento del artista que hacía escultura bella separándose de las formas clásicas y á la factura del maestro.

Al lado de este hermoso relieve figuraban numerosas obras en representación ya de otros aspectos de la misma tendencia ó ya de otras tendencias distintas que tuvieron excepcional vigor en anteriores épocas ó le siguen teniendo en la presente. José Monserrat y Portela inició allí la serie de sus creaciones realistas con «Amor y trabajo», y su discípulo *Miguel Oslé* hubo de inspirarse también por hechos de los más comunes en su «A buen hambre no hay pan duro». Varias figuras alegóricas se acomodaron asimismo á las conquistas de las centurias en que estamos con *La Electricidad*, de José Alcoberro Amorós, en contraste con otras que trasladaban á muy diversos ambientes como «El Imperio Romano», de Antonio Alsina; el «Fecial», de Antonio Cabrera; el «Abel», de Agustín Claramunt; la «Bacante», de Manuel Castaños, y la «Aguadora griega», del Duque de Tovar.

Las formas plásticas de glorias nacionales y extranjeras presidían también á las demás creaciones en aquellas galerías. Destacábase entre ellas la hermosa estatua de Velázquez en yeso, salida de las inspiraciones felices y las hábiles manos de Marinas, acompañándole el Balmes, de Alcoberro; el Alonso Cano, de Rómulo González Rizi, y el Giordano Bruno, de Vega Cruces. A lado de éstas se veían, lo mismo que en los certámenes anteriores, innumerables bustos-retratos, poco á propósito varios para que se enorgullecieran con ellos los originales, y digno sucesor alguno de los muy hermosos hechos en pasados periodos.

Se reflejó asimismo en esta despedida del siglo XIX la imaginería religiosa ó de los simbolismos místicos que nos legó tantas efigies inspiradas por la labor de Gregorio Fernández, Montañés, Salzillo y

otros muchos del XVI, XVII y XVIII. Eusebio Arnau, de Barcelona, presentó un San Jerónimo en yeso; José Avila y Sáiz, de Burgos, una Santa Mónica y una Virgen de los Dolores, ambas en bronce; Joaquín Bilbao, de Sevilla, «La fe como eterno guía»; Agustín García del Valle una Santa María Magdalena, y Jacinto Higueras un busto de San Juan Bautista.

Completaban la colección bastantes obras, de las que no son incluibles ni en sección ni en escuela determinadas; el lindo pensamiento, primorosamente ejecutado, «Mujeres y flores» (armonía), busto en yeso de Miguel Blay; la «Pesca inesperada», de José María Barciela, de Vigo y discípulo de Suñol; «La primera sesión», de Emilio Cotter; «A la defensiva» (estudio de un desnudo), de Julio Echeandía, de Irún; «La lucha de un indio con un tigre», de José Campey, de Igualada; «¡¡Reacción, reacción!!», de Agustín García del Valle, discípulo de Ricardo Bellver; «Instinto humano», de Carlos Mani Roig; «De orden superior», de Prudencio Murillo, y bastantes más, en que se desarrollaban pensamientos delicados, asuntos cómicos, escenas dramáticas de modo más ó menos feliz y con facturas de méritos muy diversos, revelando tan pronto la originalidad espontánea como su trabajosa rebusca y el fuego de la inspiración ó aspiraciones mal servidas por los medios, más dolorosas quizá en esta esfera que en las restantes de la actividad humana.

Al iniciarse el arte del siglo XX con la Exposición de 1901, subió de un golpe á ciento cincuenta el número de las obras presentadas, y á doscientos veintisiete en la de 1904, que debe mirarse como el momento culminante en el desarrollo de la escultura española de nuestros días. En ambas pudo verse á qué altura, en qué extensión, con qué vigor se presentaba la escultura española de nuestros días, compitiendo en los certámenes por sus bellas creaciones muchos maestros de fama bien cimentada, con jóvenes hasta aquella fecha poco conocidos y desde aquel momento artistas ya autorizados. Entre las numerosas esculturas de méritos muy diversos, desde lo grandioso á lo ramplón, se destacaban representaciones de todos los ideales y de todos los modos de hacer, asombrando la amplia fecundidad que su conjunto declaraba á cuantos visitaban aquellas galerías, pensando despacio en lo que veían, saboreando los aciertos, libres de prejuicios de escuela.

En la primera (1901) fueron premiadas una serie de obras que confirman plenamente en detalle, por sus asuntos, lo que acabamos de decir. Miguel Angel Trilles, laureado con la medalla de oro, presentó al gigante Anteo, dando forma plástica á las concepciones poéticas del Dante; Borrás y Abella, discípulo de Benlliure, Julio González Pola, Emilio Calandier y José Casan Matamala, que fueron agraciados con las segundas, lucieron sus variadas inspiraciones en el grupo semipicaresco y semipiadoso de las «Tentaciones de San Antonio», el bello desnudo de mujer intitulado «Ensueños», el recuerdo patriótico del *Palleter* valenciano y la sentida creación «Abandonada». Contrastaron unas con otras por su tendencia y especial factura, demestrando la imparcialidad del Jurado, las esculturas que merecieron tercera medalla: *Dar veure al qui te set*, «Ultima jornada», «San Sebastián», «Idilio», «La Anunciación» y «La antojadiza Leandra», de que eran respectivamente autores Damián Pradell, de Barcelona; Manuel García, de Requena; Aurelio Cabrera, extremeño, que presentó también el «Prometeo moderno»; Piquet y Cátuli, catalán; Lorenzo Coullaut Valera, de Marchena, y Miguel Morales Marín, de Granada, demostrando esta variedad de procedencias de los que lograron triunfar, que en toda España se trabajaba á la vez y se trabajaba con fruto.

Hay también en la lista anterior, como ocurrió en otros certámenes, nombres que habían de seguir sonando en posteriores concursos y en la creación de monumentos públicos; nombres de individuos que se distinguieron sonando por primera vez; apellidos que desde esta fecha han quedado olvidados, inspiraciones de un día malogradas por diferentes causas. Fuera de concurso por las altas distinciones que ya habían alcanzado los escultores ó aspirando sólo á primeras que no consiguieron, aparecían algunas obras de grandes artistas ó de artistas distinguidos, no de excepcional empeño aquellas, sí muestra de una gran maestría, puesta quizá allí para que no se olvidara una historia de trabajo y de triunfos con el rumor de las nuevas historias que allí comenzaban, más cuidadas éstas y de indiscutible mérito, aunque no consiguieran sobreponerse á las de sus compañeros. Han de incluirse en el primer grupo el «Busto de Baco» y los dos retratos que presentó Agustín Querol, y el jarrón en barro cocido de Cipriano Folgueras. Merecen citarse entre la del segundo: «Astucia

y fuerza», de Antonio Alsina, que habia logrado ya cuatro medallas en Exposiciones nacionales y una primera en la de París de 1900; «La nietecita», de José Monserrat y Portella, con premios de todas las categorias, y algunas más. Por el número de las obras, por la variedad de los asuntos y las muy distintas escuelas en ellas representadas, puede mirarse esta Exposición como un nuevo adelanto respecto de los progresos realizados en 1899.

En la segunda (1904) presentó Benlliure la estatua ecuestre de Don Alfonso XII, que había de emplazarse sobre alto pedestal en el Retiro, acompañada de múltiples emblemas de las ideas y de las esferas de actividad que componen el alma y la fuerza del pueblo español. *Blay* colocó en dos instalaciones casi juntas los *Mineros*, que habían de realzar en Bilbao la figura de *Chavarri*, contando en dónde radicaba la importancia de este capitalista, y la imagen de *Federico Rubio* destinada al Parque del Oeste, reflejando en su faz dulce, grave, pensadora, el alto valer de aquel médico y los bellos sentimientos del amigo de la humanidad. Ambos habían adquirido ya dos primeras medallas y sólo podían aspirar al premio de honor.

Barrón, *Trilles* y *Monserrat*, entre otros notables artistas, encarnaron en sus obras tres ideales y tres direcciones muy distintas de la Escultura, probándose por sus inspiraciones, muy bellas, que no hay tendencia alguna que esté destinada á desaparecer y que todas renacen en cuanto las sigue un hombre de talento. Lo que en un periodo parece dormido y hasta muerto, tan olvidado de la humanidad como calificado ya de cosa trasnochada y arcaica por los críticos al día, vuelve á presentarse de nuevo pujante al cabo de pocos años, sucediendo el romanticismo á la escuela naturalista y ésta á aquél; compitiendo en las más diversas épocas lo realista con lo clásico, y quedando de todo lo que es verdaderamente artístico lo que produce en uno ú otro sentido emoción estética, ya que sólo se borra lo engendrado por el amaneramiento de escuela. Las gentes se dejarán siempre arrastrar por lo que revela genio y espontaneidad en los autores, permaneciendo frías ante las fórmulas hechas por mucho que se las encomien los eruditos.

Eduardo Barrón fué el representante en 1904 de aquel arte, enamorado de los mundos griego y romano, que estimaba como temas preferentes para ser modelados los episodios de la historia de los

pueblos antiguos, tratados siempre desde el punto de vista heroico. Este arte, que dominaba casi por completo á fines del siglo XVIII, se prolongó con los *Campeny* y otros á la primera mitad de la décimonovena centuria, cayendo ya en seguida en una frialdad amanerada, impotente para producir emociones. Resurgió en aquel certamen, bajo la influencia de Barrón, con el grupo de *Nerón y Séneca*, ligeramente policromado, en el que si el ideal obligaba á colocarle entre los de otros períodos, la factura tenía que ser calificada de excelente y moderna.

En el filósofo maestro y en su imperial discípulo puso el escultor, no la serenidad algo helada de los bustos de los Césares ó la rígida majestad del orador romano; quiso, sí, reflejar en sus rostros y actitudes pasiones sentidas como se han sentido en todos los tiempos, impulsos más humanos, y estuvo en ello muy acertado. *Séneca* pone todo su empeño en comunicar ideas; *Nerón* le escucha abstraído en pensamientos y sueños que no tienen indudablemente nada de elevados. Con la fe científica revelada en la fisonomía del sabio, contrasta el histerismo de la crueldad que se refleja ya en la faz dura del Príncipe. Numerosos detalles, hechos con primor, se componen con las dos figuras para hacer de esta obra una hermosa creación.

Miguel A. Trilles es el autor del bello grupo «Perseo y Andrómeda», asunto que se ha tratado tantas veces, que ha engendrado tantas obras notables y que interesa siempre por lo mucho que hay en él de humano, bajo el aspecto clásico de estos nombres ó el piadoso de Santa Margarita y el monstruo. El autor ha sabido huir en esta obra de las representaciones comunes y ha revelado en ella gran maestría de mano por su factura.

Trilles se presentó en este certamen á completar una larga serie de triunfos alcanzados en los anteriores. Había obtenido ya medallas de tercera clase en 1887 y 1890; fué premiado con las de segunda en la Exposición de 1900 de París, y en la del año siguiente en Madrid; llegó á obtener una de primera en 1901, y fué laureado del mismo modo por este grupo.

Fué discípulo de la escuela central de Pintura y Escultura.

José Monserrat y Portella, á quien antes hemos citado por su obra «La nietecita», expuesta en 1901, presentó en ésta el grupo «Al Mercado», muy realista, muy de la vida actual, lleno de intención en las

diversas expresiones de los rostros, perfumado con el ambiente del esfuerzo que representa la existencia para muchas gentes, idealización de la vida del pueblo, que no fué estimado á la altura de una medalla de oro, y no pudo ser propuesto para ninguna otra recompensa porque el escultor había obtenido ya una de primera en anteriores años.

Nació este artista en el pueblo de Hospitalet, de la provincia de Barcelona, y cuando el Ayuntamiento de esta ciudad creó en 1879 la pensión Fortuny para honrar el nombre del gran pintor, se presentó á las oposiciones Monserrat, obteniendo una mención honorífica por su escultura «El hijo pródigo». Dos años más tarde figuró en la Exposición nacional una figura suya en barro cocido intitulada «Inocencia», y en los certámenes sucesivos fué obteniendo las recompensas con que llegó al de 1904.

Este escultor había dedicado gran parte de su tiempo á modelar lindos bustos y figuras que circulaban con favor en el comercio de *mayólicas*, *terrascottas* y otros productos parecidos, y de esto se resienten algo, á pesar de su indiscutible belleza, sus creaciones de mayor empeño; su hermoso grupo «Al Mercado» tiene algo de amplificación de un grupo de barro. Quizá por esto no le puso el Jurado á la altura de otras obras que figuraban á su lado, más adaptadas á las condiciones de la gran escultura, más dentro de lo sancionado por la historia.

Además de Barrón y Trilles, que obtuvieron en 1904 las dos medallas de oro, fueron premiados en aquel concurso con segundas, terceras y menciones otros muchos artistas: Marín, Castaños, Clarasó, Oslé, Escudero, Carretero, Coullaut-Valera, Basterra, Ridaura, Cuervo y algunos más, autores de muy variadas obras, representantes de todas las direcciones posibles, fantasías inspiradas por diversas influencias. Figuras históricas como la del Conde D. Pedro Ansurez, las alegorías de la Justicia y de la Historia, y el grupo sentido intitulado «Misericordia», aparecían al lado del relieve «Al harén», de una «Eva llorando desesperada su pecado», de la delicada «Canción de primavera» y del «Triste hallazgo». Fué la sección de Escultura de aquella Exposición fiel reflejo del mundo moderno dominado por la creencia de que todo puede embellecerse por los que tienen fuego sagrado para ello. Lo que hay de exacto en esta doctrina y lo que hay también en ella de

exagerado, los aciertos de lo que ha de durar y lo destinado á producir sólo impresiones muy transitorias, se asociaba en las galerías en un conjunto brillante.

En los certámenes que siguieron al de 1904 se sostuvo el mismo espíritu, siquiera el cuadro total de las obras no podría colocarse á igual altura. En ellas han debutado muchos jóvenes llenos de fe en su labor y dignos continuadores de la obra nacional, y se ha expuesto alguna creación bellísima de maestros de gran renombre, como «Eclosión», de Blay, que le llevó al premio de honor, consagrándole entre los primeros que honran la fecundidad creadora del alma y el pensamiento español.

En 1908 fueron colocadas por el Jurado á la cabeza de todas las producciones que aspiraban á premio una patriótica y otra humana: el grupo «Patria», que había labrado Julio González Pola para el monumento elevado en el Parque del Oste á los soldados y marinos muertos en Cuba y Filipinas; los «Presos», de Luciano Oslé, que supo mostrar en ellos que no desaparecen los sentimientos de amor y de ternura en los que la sociedad justamente castiga por grandes extravíos. Figuras expresivas de hombres de mar, de pescadores, de campesino sembrando; la imagen de la desesperación y la de la paciencia, simbolizada en Job; el triste grupo en que se representa un vencido en la lucha de la vida; los relieves del mausoleo de los Marqueses de Linares; el busto del pintor Rosales y la fe en la lucha expresado en «Adelante», salieron de manos de artistas premiados ya en otras Exposiciones: Ridaura, Coullaut-Valera, ó de los que lo fueron sólo en ésta.

En la última Exposición, de 1910, lucharon una vez más, obteniendo en ella primeras medallas artistas como José Clará, con «La Diosa», y Manuel Castaños, con «Fe, Esperanza», y sonaron por primera vez, presentándose desde luego con excepcionales bríos, jóvenes escultores, á ejemplo de Angel Ferrant, hijo del eminente pintor del mismo nombre y discípulo de Aniceto Marinas. Se unieron en el Palacio de Cristal del Retiro formas bellas con que se hacían plásticos los más variados pensamientos: asuntos de actualidad, representaciones de cosas nimias delicadamente interpretadas, reminiscencias clásicas ó escenas piadosas, amores patrios y alegorías á la moderna, y el Jurado, reputándolas como las que mejor encarnaban cada una de las tenden-

cias y dando pruebas de una gran amplitud de criterio, lo mismo para los opuestos sentidos de escuela que para los variados modos de hacer, concedió segundas medallas á «El voto», de José Capuz; el «Monumento á Bailén», de Jacinto Higueras; los «Huérfanos», de Enrique Marín; «La cuesta de la vida», de Ferrant, y «El dolor universal», de Manuel García González; otorgándolas terceras á «Amor y trabajo», de Roberto Rubio Rosel; «Isabel y Nati», de José Ortells; «Niña tímida», de Juan Centellas; «Faunos», de Francisco Marco-Díaz Pintado; «Sed», de Fernando Campos Sobrino, y «Añoranzas», de Vicente Navarro, además de trece menciones honoríficas, porque era difícil dejar sin algún premio tantos esfuerzos revelados en las obras, tanto amor á su arte y tanto empeño en embellecer hasta lo más vulgar de la vida.

Las Exposiciones nacionales de Bellas Artes han continuado, desde mediados del siglo XIX á los comienzos del actual, la obra que comenzó la Real Academia de San Fernando en 1752, prolongándola hasta el primer tercio de la décimonovena centuria; reformó aquélla el gusto con los modelos de la antigüedad, salvando á la Escultura del estado en que estaba cayendo, agotado el genio de los grandes artistas que se habían educado en Italia y de sus inmediatos sucesores. Con este período docente se impusieron demasiado las formas clásicas, afinando mucho las obras y poniendo al mismo tiempo excesivos límites á la libre espontaneidad de los creadores. Los grandes certámenes han venido luego á completar el trabajo de regeneración, llamando á todos los que hacían por sí y poniendo en lucha noble las más opuestas tendencias para que se produjera en cada momento la selección de lo mejor.

De la vida creada en aquellos múltiples concursos han salido como necesaria consecuencia las creaciones monumentales de Madrid de los últimos años. Los que en ellos más sobresalieron llenaron poco después las plazas, amplias vías y paseos de nuestra capital con las estatuas que admiramos en ellas. Las energías despertadas por emulaciones muy simpáticas, se traducen, por el intermedio de los monumentos puestos ante la vista de las masas, en la elevación y mejora del alma popular, y así la obra realizada ha alcanzado el alto valor de no ser sólo una obra de mejora artística, sino de mejora en los sentimientos y en los prestigios nacionales, desempeñando el arte esa

función social que por sí mismo tiene, reconózcasela ó no por los que tienen la obligación de reconocerla.

Unas notas sobre la labor general de los autores de todos los monumentos, grandes y pequeños, levantados en la corte desde 1880 hasta la fecha en que nos hallamos, como continuación de las antes ya publicadas, nos dará clara idea del vigor de desarrollo de nuestra estatuaria y del alto valor de la misma en la época actual (1).

MARIANO BENLLIURE.—Es una gloria legítima de la escultura española.

La misma forma apasionada en que se discuten muchas de sus obras y lo que algunas han logrado triunfar de las mayores contradicciones, prueban la importancia excepcional y la magnitud de la labor total de este artista, á la que sólo falta la pátina del tiempo para figurar entre las de primera línea de las engendradas por la fecundidad española de todos los siglos.

Osorio Bernard, en su Diccionario publicado desde 1883 á 1884, le cita sólo como un prodigio de precocidad, añadiendo la indicación de algunas de sus primeras producciones en el siguiente párrafo, que refleja muy poco todavía la altura de esta personalidad:

«*Benlliure y Gil (D. Mariano).*—Escultor, hermano del que antecede, y natural, como él, de Valencia. En 1875, contando sólo nueve años de edad, ejecutó en cera un grupo representando la cogida de un picador (2), trabajo que fué calificado de verdadero prodigio de habilidad, dada la corta edad del artista. Dos años más tarde hizo la estatua ecuestre del Rey Don Alfonso, teniendo la honra de oir de labios del Monarca las frases más cariñosas y las más halagüeñas esperanzas. En 1878 concurrió á la Exposición nacional de Bellas Artes con un tipo de gitana andaluza, busto en yeso, y un retrato del señor Marqués de Heredia, busto en mármol.»

Por los años que corremos nadie podría descubrir al Benlliure que

(1) Van ordenadas las biografías de artistas por el orden de las fechas del primer monumento que hicieron para Madrid, del mismo modo que se han ordenado las anteriores.

(2) En los mismos días en que hacemos esta biografía su imaginación ha vuelto á las primeras inspiraciones creando el grupo *El Coleo* de un género análogo.

conocemos en esta pobrísima nota biográfica; esto demuestra todo lo que su genio ha crecido y todo lo extenso de su labor. Sólo para Madrid, y destinados á los sitios públicos, han salido de su mano los siguientes monumentos:

Doña Bárbara de Braganza, colocado en los jardinillos de las Salesas ó Palacio de Justicia.

Teniente Ruiz y Mendoza, en la plaza del Rey.

D. Alvaro de Bazán, frente á la Casa de la Villa.

El General Cassola, en los jardinillos que preceden al cuartel de la Montaña.

Doña María Cristina de Borbón, delante del Museo de Reproducciones.

Goya, que se emplazó primero en el Retiro y se ha trasladado después al barrio de Salamanca.

Martínez Campos, en el paseo del Retiro.

Emilio Castelar, entre el término de la Castellana y el comienzo del paseo del Hipódromo.

La estatua ecuestre de Don Alfonso XII, que corona ya su monumento, á orillas del estanque del Retiro.

El mausoleo de Sagasta en el panteón de Atocha.

El hermoso grupo que se destaca en la parte alta de la fachada del palacio de la Unión y el Fénix Español, y que es, hasta la fecha, su última obra de este género y la que acredita de un modo brillante que su fecundidad creadora no se agota.

Cuando el escultor ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fué encargado de contestar á su discurso de recepción D. José Esteban Lozano, y en las bien redactadas páginas del de éste hay una biografía muy exacta, de la cual entresacamos algunos párrafos:

«En Valencia, en aquella fecunda región donde se rinde fervoroso culto á la hermosura, á la poesía y al arte, nació el Sr. Benlliure; de familia de artistas, mecida su cuna en ambiente caldeado por la inspiración, muy niño aún dió ya muestras bien elocuentes de sus felices disposiciones, y... ¡arcanos de la Providencia!, el que un día debiera traducir en mármoles y bronces los más nobles sentimientos, las más delicadas sensaciones, fué mudo hasta después de haber cumplido la edad de ocho años».



Fototipia de Hauser y Menet - Madrid

MADRID: PASEO DEL RETIRO

Monumento de Martinez Campos, por Mariano Benlliure

. . . .

«A los nueve años ejecuta en cera un grupo representando «la cogida de un picador», grupo que figuró en la Exposición de 1876; dos años más tarde modela una «estatua ecuestre del Rey Don Alfonso XII»; á los catorce años obtiene ya encargos de importancia para su juventud, y los que le conocen de aquella época celebran un abanico que talló en ébano para la Marquesa de Castrillo, y un grupo de tamaño natural para servir de «Paso» en las procesiones de Semana Santa en la ciudad de Zamora. Poco tiempo después traslada su residencia á París y allí recibe lecciones del célebre pintor Domingo, logrando vender á buenos precios acuarelas y cuadritos que fueron bien pronto arrebatados por el comercio artístico».

Benlliure no comenzó su carrera ante el gran público con ninguna obra de pretensiones: un tipo de gitana andaluza y el busto-retrato en mármol del Marqués de Heredia, fueron las primeras muestras que dió de su ingenio en la Exposición de 1878; un escultor de quien decía secamente el catálogo que era «natural de Valencia» y que habitaba por aquel entonces en la calle del Ave María, 29 y 31, principal derecha. Algún año transcurrió todavía antes de que su nombre circulara de boca en boca, y la primer creación suya que atrajo con vivo interés la atención del público, no fué tampoco una estatua ó un grupo heroico, era sí una figura graciosa, acertadísima de expresión, muy linda en lo que aparecía al exterior, muy hermosa por lo que anunciaba en el que la había modelado, el tipo de un monaguillo dolorido de las quemaduras que se había producido en una mano con las brasas de su incensario, presentado al certamen de 1884 con el título de «Accidente».

Continuó luego figurando en diferentes Exposiciones y llamando cada vez más con sus trabajos la atención de los inteligentes.

«En 1887 presenta un grupo de niños que titula «Al agua», y la estatua del pintor Ribera *El Españoleto* erigida después en la ciudad de Valencia, y por la que obtuvo una medalla de primera clase. En la de 1890 el monumento á D. Diego López de Haro para erigirse en Bilbao; «La Marina» y «El Ferrocarril», estatuas para el proyectado en Valencia al Marqués de Campo, siendo tal vez esta última la escultura más seria, más notable y más grandiosa que ha producido el Sr. Benlliure, ganando por una de ellas otra medalla de primera cla-

se. También exhibió en este Concurso el célebre vaso en bronce que representa «Una bacanal», propiedad hoy del Conde de Valdelagrana; vaso que inspiró al que fué nuestro director y eminente crítico artístico, D. Pedro de Madrazo, uno de sus más celebrados artículos.

»En la de 1892 un bajo relieve en mármol titulado «Canto de amor», y el hermosísimo busto, entre tantos notables como ha producido el Sr. Benlliure, del célebre pintor D. Francisco Domingo. En la de 1895 la estatua en yeso de D. Antonio de Trueba, concediéndosele por ella la más alta recompensa obtenida por un escultor en nuestra Patria: una medalla de honor. Finalmente, en la Exposición celebrada por el Círculo de Bellas Artes, en el palacio de cristal del Retiro (1897), pudo admirarse el monumento que ha de contener los restos del famoso cantante Gayarre. También son de esa época los bajo-relieves, representado por graciosísimos niños, las Ciencias y las Artes, que sirven de friso en el salón de fiestas de M. Baüer.»

La mayor popularidad del artista comenzó por esta época cuando la creación de las dos estatuas, ambas en 1891, del Teniente Ruiz y de D. Alvaro de Bazán; desde la citada fecha no ha habido año ni se ha realizado acontecimiento alguno de cierta importancia que no se haya unido á una de las muestras de esa labor tan continua, tan variada, tan extensa, tan febril las más de las veces, porque á los numerosos monumentos dirigidos por él en Madrid hay que añadir otros muchos para distintas localidades: el sepulcro de Gayarre, en el Roncal, el de Agustina Aragón, en Zaragoza..... y cientos de obras encargadas por particulares ó hechas con amor para embellecer sus viviendas.

El modelo en yeso de la estatua del Teniente Ruiz figuró en la Exposición nacional de 1890; un año más tarde se le vació en bronce y fué colocado en la Plaza del Rey. Tiene la estatua una altura de dos metros y sesenta centímetros y la cabeza está modelada con arreglo á un retrato que posee en Ceuta la familia de aquel héroe de la guerra de la Independencia. Se le ve en la actitud de enardecer á sus soldados para la lucha contra las tropas de Napoleón, y con sus pies pisa un trozo de la puerta del Parque de Monteleón, cascos de las granadas que arrojaba el enemigo, las piedras, pobres armas con que se defendieron los chisperos madrileños, y un trabuco caído quizá de las manos frías del que acababa de manejarlo.

Descansa todo el monumento sobre un cuerpo de planta rectangular con chaflanes, que lleva encima tres escalones de mármol negro veteado de blanco, sirviendo sucesivamente de apoyo á un macizo de mármol rojo de Sigüenza, un pedestal cilíndrico, un cornisamento superior y un plinto que sostiene ya directamente la efigie del noble oficial que buscó ya que no un triunfo imposible, una protesta contra la injusta invasión sellada con su muerte gloriosa. El pedestal mide en conjunto cerca de cuatro metros.

Adosados á sus caras laterales van dos relieves, ceñidos al cuerpo cilíndrico por dos cañones de época; todos estos elementos ornamentales de bronce fueron fundidos en Roma. En el primero de los relieves se ve en el fondo la puerta del Parque de Monteleón y delante al mismo Ruiz seguido de una gran masa del pueblo, compuesta principalmente de chisperos, que empujan unos las ruedas, ponen sus manos sobre el cascabel de un cañón, oprimiendo otro con rabia un trabuco, al marchar todos sobre bombas, pistolas y variados elementos de guerra esparcidos por el suelo. En el segundo es llevado mortalmente herido el Jefe en brazos de los que han luchado á sus órdenes.

Dos inscripciones declaran á quién está dedicada la obra y que se la dedica á Ruiz el Ejército español en 1891, contándole como uno de sus héroes. La adornan también un trofeo formado por dos banderas, ceñidas por sendas coronas á las bocas de otros tantos cañones y un friso con hojas de laurel y ocho leones tenantes de cuatro escudos, que llevan escritas en letras doradas las palabras: Patriotismo, Lealtad, Fortaleza, Abnegación.

Los profesores de la Academia general militar, Pedro Antonio Berenguer y José Ibáñez Marín, ambos notables escritores y ambos perdidos ya para la ciencia y España, fueron los autores, en 1888, de la idea de elevar esta memoria á una de nuestras figuras de la historia contemporánea. La acogió con entusiasmo el General Cassola, que era á la sazón Ministro de la Guerra, y se encomendó su realización á una Junta presidida por D. Arsenio Martínez Campos.

Con la actitud muy movida de la estatua que acabamos de describir contrasta la más reposada y digna de la de D. Alvaro de Bazán, Marqués de Santa Cruz, el héroe de las Islas Terceras, el militar que combatió con ejércitos de pueblos muy diversos y el marino que á la distancia de siglos emulaba con elementos muy diferentes las glorias

del célebre Almirante Roger de Lauria. Su imagen en bronce nació al calor de aquel movimiento de la opinión pública en Madrid, que al hallarse en los comienzos de una nueva vida nacional, buscaba como títulos ante la historia las grandes personalidades del pasado y como fe de existencia y poder creador el trabajo de los inspirados artistas del presente. Perpetuar la memoria de aquéllos con el trabajo genial de éstos, era enaltecer doblemente, colocándole á notable altura, el nombre de España y el alma entera de la Patria. Este bulto en bronce se hizo para conmemorar el tercer centenario del personaje, y la primera piedra del pedestal se puso el 4 de Mayo de 1891.

D. Alvaro pisa una bandera turca y un yelmo; presenta con su mano derecha el bastoncito, símbolo de su autoridad, y apoya la izquierda en el pomo de su espada. Lleva media armadura de época, la gorguera encañonada, y cruza su pecho la banda reveladora de su alta jerarquía. Su rostro es varonil, su mirada tiene á la vez reposo y energía; en su faz hay el vigor, la inteligencia, la distinción del que se eleva mucho sobre el nivel de sus contemporáneos. Sólo en su pierna derecha se ve un poco de movimiento que altera algo la serena actitud. Este detalle es el símbolo de esa nerviosidad que hay siempre en todas las creaciones de Benlliure, lo que revela el corte particular de su espíritu y lo que constituye un elemento singular de su personalidad, lo que parece casi una firma de sus obras.

No todas, sin embargo, presentan este mismo carácter. Esas estatuas de monumentos valencianos que cita su biógrafo el Sr. Lozano, la figura de la Historia, que se destaca en la parte inferior del monumento de Doña María Cristina de Borbón, la misma imagen de esta augusta dama y alguna más demuestran, en unión de la que es hasta el presente su última obra *para Madrid*, que Benlliure sabe sentir lo majestuoso, lo sereno, lo ampliamente decorativo, lo que es profundamente escultórico cuando cree que debe sentirlo.

El artista ha obtenido con su inmensa labor grandes éxitos para sí y un legítimo y alto triunfo para el nombre de España, pudiendo enorgullecerse por lo que crea su fantasía y por lo que con sus creaciones ha servido á la Patria. José Esteban Lozano, en uno de sus párrafos del susodicho discurso, señala también hechos que demuestran cómo se le considera en el extranjero.

«No terminaré—dice—sin hacer mención especial de la Gran Me-

dalla de honor obtenida en Viena por el busto del pintor Domingo, obra digna por todos conceptos del artista que la inspiró, y que allá en los comienzos de la carrera de Benlliure fué, aunque por poco tiempo, su maestro, poniendo en esa obra su eximio escultor toda su inteligencia, toda su alma y todo el entusiasmo de su agradecimiento.

»Ultimamente, en la Exposición Universal de 1900 en París, le ha sido adjudicado á Benlliure un gran premio, merecido triunfo que viene á coronar una vida de labor consagrada al arte.»

De entre los muchos juicios formulados sobre este escultor, parece natural dar la preferencia al consignado en la oración del que fué encargado de saludarle en nombre de la Academia á que ambos pertenecen. Tiene el documento importancia excepcional, porque no es en el fondo la opinión de un individuo, reviste el carácter de una opinión corporativa que anuncia en parte el que pudiera ser también el juicio de la posteridad.

«Si examinamos atentamente la producción de Benlliure, á partir de la estatua «El monaguillo», veremos que es franca y resueltamente ecléctico; clásico, cuando el asunto exige ser vaciado en los moldes históricos; modernista, si por modernismo se entiende la adaptación de la idea artística al medio en que vivimos, cuando le ha sido necesario hablar más á los sentidos que al espíritu; idealista, eminentemente idealista, cuando se entrega con todo el fervor del entusiasmo al dominio de su inspiración genial. La mayoría de sus obras producen la emoción estética; el público se compenetra con el artista, siente con él y ama como él la belleza. Por efecto de su idealismo jamás le encontramos vulgar, con esa vulgaridad tan antipática como desesperante que ha invadido las regiones del Arte: hay un sello de elegancia, distinción y gracia, aun en la que parezca menos cuidada de sus obras, que las caracterizan de manera admirable. Artista tan ilustrado como trabajador infatigable, su escultura revela el profundo estudio que ha hecho de la estatuaria en sus diversas épocas. Muchos son los ejemplos que pudiera aducir en prueba de mi aserto; pero no lo juzgo necesario, y además el empeño me llevaría lejos de mis limitados propósitos.

»Algo más hay, y muy importante, que caracteriza á nuestro nuevo compañero, y es lo que me permito calificar de influencia ó de reminiscencia pictórica en su producción escultórica: sus monu-

mentos, sus estatuas, sus bajo relieves, hasta sus bustos descubren al pintor; traer á vuestra memoria algunas de las obras citadas, y convendréis conmigo en que, ya por su concepción, ya por sus actitudes, ya por la ornamentación, ya por los detalles y hasta por la derogación á veces de ciertos principios que vienen siendo tradicionales y constantes en el arte de la Escultura, no parece sino que rechaza y no transige con las imposiciones de la materia en que el escultor opera; diriase que Benlliure intenta pintar con el cincel sobre mármoles y bronces.»

Este último carácter que el Sr. Lozano señala en la obra de Benlliure, es, á nuestro juicio, un carácter que irá invadiendo cada vez más la escultura de nuestros dias, sobre todo en los relieves, separándola de la clásica, porque si hay en este movimiento mucho que depende de la indiosincrasia de cada autor y del modo de educarse la juventud con las múltiples y variadas impresiones que recibe y objetos múltiples que pasan ante su vista, hay mucho también que depende del modo de ser de estos tiempos, de que nuestros pensamientos, nuestras tendencias y nuestros amores no son de los que dominaban por completo al mundo antiguo; esa serenidad con que se presentaba en su arte, no concuerdan con la nerviosidad en todo de la sociedad de nuestros dias.

Es Benlliure, como artista, una personalidad muy compleja. No hay sólo en su obra de conjunto una gran variedad de direcciones, cualidad que luce lo mismo en otros muchos de nuestros compatriotas y que casi parece tipica de estas tierras; se ven si en ella inspiraciones de escuelas muy opuestas, modos de ser en sus estatuas muy distintos, una evolución rápida al pasar de unas á otras. Hay á la vez en su alma un suave poder de adaptación á todo lo que le atrae por su belleza y una gran personalidad que le hace crear en más de una ocasión cosas separadas por completo de todo lo demás. Su última obra revela también el inmenso poder creador que impera todavía en su alma, y de él puede decirse lo que hemos dicho ya de algún otro, que si sus obras nos las hubieran transmitido los siglos pasados, no faltarían eruditos que con el mayor convencimiento nos demostraran que habían existido varios Marianos Benlliures trabajando con pocos años de diferencia.

Atrajo las miradas de todos por su gracia natural y su belleza la





Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

132

MADRID: PANTEÓN DE ATOCHA

Sepulcro de Sagasta, por Mariano Benlliure

(DOS DETALLES)



Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

MADRID: Grupo que corona la fachada del palacio de "La Unión y el Fenix Español", por Mariano Benlliure

(LADO IZQUIERDO)

figura de aquel monaguillo que se lleva á la boca la mano quemada. En un mismo sepulcro, el de Sagasta, ha sabido dar digno reposo á la figura del muerto ilustre, acento de grandiosidad á la representación de la Historia, realismo muy vivo al emblema encarnado en el hombre del pueblo puesto á los pies de la urna. La imagen de Castelar, en su monumento, tiene una gran personalidad, sin inscripción alguna reconocerían en ella al gran orador los que le conocieron en vida, así como en la de Martínez Campos tiene el rostro el gesto característico del General. Sus facultades de dar poesía á una personalidad las ha guardado en primer término para la bella dama, que fué Reina Gobernadora, y se llamó Doña María Cristina de Borbón. A los pies de Goya ha puesto con acierto su maja, la Venus local, que acredita de netamente madrileño como pintor al genial hijo de tierras aragonesas. Con la figura que corona el monumento de Alfonso XII, ha demostrado que podía hacerse bella una estatua ecuestre, separándose de los más repetidos modelos y sin acudir á extraños artificios. Dicho se está que el género de belleza no es el mismo en todas estas obras ni en las demás suyas que atesora Madrid.

En condiciones decorativas, en concepción acertada, en bondad de factura, dentro de su género, nada iguala sin embargo á lo último salido hasta la fecha de sus manos, al grupo emblemático colocado en la parte alta de la fachada del palacio de la Unión y el Fénix Español. Es lástima que en aquel sitio sea sólo fácil apreciar la impresión de conjunto de su belleza y que el gran movimiento de aquella calle haga que circulen tantas y tantas personas cada día ante su vista sin darse cuenta de que pasan delante de una obra lo bastante genial para producir una honda emoción estética y delante de una prueba de que nuestros artistas están demostrando, quizá más que los de otras muchas profesiones, que España es un pueblo vivo y lleno de energías. Le reproducimos en nuestras fototipias y en ellas podrá apreciarse qué expresivos y variados son los rostros, cómo están modeladas las figuras, qué bien combinadas sus líneas. Es ésta una de esas creaciones que no deben describirse ni analizarse: hay que presentarla á los devotos del arte para que gocen con ella los que le aman, más que los que le estudian.

Obsérvase en esta obra una evolución más respecto de algunas de las que inmediatamente la precedieron. Es, quizá, la más escultó-

rica, aquella en que más se olvida que Benlliure estudió con Domingo pintura, que él mismo pintó bien y que muy probablemente en hermosos lienzos fué donde encontró las primeras influencias para afinar su gusto y encenderse en él el fuego sagrado que le había de hacer tan gran artista. Sólo este rasgo haría del grupo de la Unión y el Fénix Español una obra excepcional; con ella y alguna otra se demuestra que Benlliure no se sujeta ni siquiera á esa fuerza de la continuidad del trabajo, á ese sello particular que dan á cada uno los intereses creados por su labor anterior.

Este es el Benlliure que ha llegado á nuestros días, con promesas de que su biografía habrá de completarse con muchos párrafos en los siguientes años.

MANUEL OMS.—El 30 de Noviembre de 1883 se verificó, á las dos y media de la tarde, el acto de descubrir, al final del paseo del Hipódromo, el monumento de Isabel la Católica, que revelaba ante el pueblo de Madrid la personalidad de este artista, acreditando de maestro al que poco antes era casi por completo desconocido de la generalidad de las gentes y aun de muchos de los más inteligentes críticos.

Era esta obra un envío de pensionado de cuarto año, que encomiaron mucho primero, en 1881, el ilustre pintor Casado del Alisal, que era director de la Academia Española de Roma, y un año más tarde el genial Francisco Pradilla, que ejercía entonces igual cargo. El Rey Alfonso XII y su Ministro de Estado, Marqués de la Vega Armijo, tuvieron formal empeño en que este grupo figurara como uno de los monumentos de Madrid, y dispuesto el Ayuntamiento á satisfacer sus deseos, aprontó todos los fondos necesarios para que el propósito se realizara.

En el hermoso grupo se ve á Doña Isabel á caballo, con armadura, corona y manto, ostentando en su mano derecha la cruz de Covadonga, como recordando el lugar y los hechos porque comenzó la Reconquista que ella y su esposo Don Fernando terminaron en Granada. El Cardenal Mendoza y Gonzalo de Córdoba marchan á derecha é izquierda de la augusta Princesa, como altas representaciones del clero de la época y de los combatientes que fueron conquistando



Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

MADRID: Grupo que corona la fachada del pálacio de "La Unión y el Fenix Español", por Mariano Benlliure

(LADO DERECHO)



Fototipia de Hauser y Menet —Madrid

MADRID: Grupo que corona la fachada del palacio de "La Unión y el Fenix Español", por Mariano Benlliure

(FRENTE)

palmo á palmo las tierras de la Península que habían de unirse en una nación.

Manuel Oms se había educado en los primeros momentos con su padre, que era un escultor adornista y de trabajos en cartón, establecido en Barcelona. Hizo éste cabezas de enanos para las procesiones de la comarca, el túmulo para las honras fúnebres de Martínez de la Rosa, y, como labor más duradera, dejó los elementos de escultura que embellecen el Teatro Principal de aquella población, los detalles del ingreso al salón de sesiones de la Diputación provincial, otros varios para el Liceo y el medallón de Miguel Angel en el edificio de Exposición permanente de Bellas Artes.

La fantasía del hijo, llena de mayores exigencias, no podía encerrarse en tan estrechos límites. Se lanzó desde el primer momento á las obras de mayor vuelo, presentando en la Exposición nacional de 1876 en Madrid un grupo en yeso, «El primer paso», que le valió desde luego una medalla de segunda clase. Otro grupo en yeso con la muerte del General Concha, frente á Monte Muru; *Un Tipo de Cataluña,* estudio del natural, en barro, y «Una gitana», en la misma substancia, fueron las obras suyas que lucieron en diferentes certámenes hasta el de 1881. Murió poco después, cuando su genio le llevaba por el camino de honrar en lugar preferente al arte español.

ANDRÉS ALEU.—Es el autor de la estatua ecuestre del Marqués del Duero, que no es ciertamente de las mejores que Madrid posée, ni se halla á la altura de otras creaciones suyas que impresionaron de un modo más favorable á la opinión.

Era catalán, individuo de la Academia provincial de Barcelona, profesor de su escuela de Bellas Artes, centro donde se formaron bastantes y buenos artistas. Presentó ya varias obras estimables en la Exposición celebrada en 1857 en la Ciudad Condal.

En 1867 modelaba la imagen de San Jorge para la fachada de aquella Diputación provincial, y cuatro años más tarde presentó esta misma hermosa obra en la Exposición nacional de Bellas Artes, mereciendo por ella una medalla de primera clase. Este fué el momento en que más sonó y con más crédito el nombre de Aleu.

En los sitios públicos de la corte ha quedado sólo como muestra

de su labor la susodicha escultura del Marqués del Duero. Tiene tres metros y treinta y cinco centímetros de altura, y el modelo del autor fué luego vaciado en bronce en Sevilla, bajo la dirección del Cuerpo de Artillería, con metal de cañones viejos que dió el Estado.

El escultor Pablo Gibert hizo el pedestal de ladrillo, revestido de mármol blanco, dándole la misma altura que la estatua. En los dos costados van sendos relieves, con la entrada del General Concha en Oporto, el de Levante, y el de Poniente con su muerte en la acción de Monte Muru dada contra los carlistas que ocupaban Estella.

Se inauguró el monumento el 27 de Junio de 1885.

Para otras ciudades y otros sitios hizo este artista diferentes trabajos, citándose en sus biografías, de preferencia, un busto, en 1857, de D. Juan Zapatero, que era entonces Capitán general de Cataluña, muy notable por la finura de los detalles y el parecido; una estatua de Isabel II para el salón de sesiones de la Diputación de Barcelona y varias para la casa Ayuntamiento.

Jerónimo Suñol.—Nació el 13 de Diciembre de 1839 en Barcelona.

Al publicar su «Galería biográfica», Osorio Bernard, en 1883-1884, citaba ya de Suñol: la estatua del Dante, que obtuvo segunda medalla en la Exposición de 1864; la de Himeneo, con primer premio en la de 1866, escultura que reproduce en un grabado, y otras muchas obras hasta la de Colón y las varias ejecutadas para San Francisco el Grande, de Madrid.

Adivínase ya en ellas una enorme labor, que se amplía y se completa con los datos de la realizada después de aquella fecha y grandes aciertos como el de la reproducción en yeso de la noble figura del gran poeta florentino, que con haber sido ya desde el primer momento muy apreciada no lo fué tanto como lo ha sido después al compararla con las que se estiman mejores efigies del mismo personaje y al saborear la dignidad de aquella actitud y la ideal expresión de aquel rostro.

La existencia de Suñol fué una existencia accidentada, llena de vigor por su parte y de contrariedades que venían de las circunstancias y de los hombres. Rodríguez Codolá publicó en *La Vanguardia,* de Bar-



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MADRID: MUSEO DE ARTE MODERNO

Estatua del Dante, por Jerónimo Suñol

celona, datos muy curiosos de su vida que sirven para dibujar bien en la fantasía aquella figura tan seria, tan distinguida, tan separada de todo lo vulgar, que desde la modesta esfera en que se movió su familia pudo elevarse por su propio esfuerzo á las más altas de la sociedad intelectual española.

Era hijo de un carpintero establecido en la calle de Barberá, y en su hogar dió las primeras muestras de aquella sinceridad y aquella independencia de su varonil carácter, declarando sin rodeos á su padre que no estaba dispuesto á manejar la sierra y el cepillo de su oficio. Abandonando el taller entró en el estudio de un *santero*, Passavell, que vivía de hacer para las iglesias efigies de esas que presentan entre todas un aire de familia y no tienen parentesco alguno con las de Alonso Cano.

Acudía también al mismo tiempo, por la noche, á los estudios de la Casa-Lonja, y abandonando al fin á su primer maestro, que no podía llevarle muy lejos, se puso bajo la dirección de los hermanos Vallmitjana, que hacían también muchas efigies como sus principales obras, pero de esas otras que se presentaban en las Exposiciones nacionales, atraían la atención de los inteligentes y merecían premios. El medio era ya mucho más adecuado al desarrollo de las facultades de Suñol.

Debe añadirse, sin embargo, que si los profesores citados pudieron enseñarle una mejor ó peor técnica de su profesión, su verdadero maestro fué la naturaleza, como lo es de todos aquellos, científicos ó artistas, que quieren trabajar por sí y rebasar el nivel común. Para consultar buenos modelos y respirar más amplias atmósferas, puso su tenaz empeño en pasar á Roma, y pudo realizarlo sometiéndose á numerosas privaciones para hacer economías y vendiendo, no en muy alto precio, un tríptico de madera que estuvo expuesto en un comercio de la plaza Real de Barcelona.

Clavé le encargó el modelado de una Eutarpe, que fué colocada en los jardines del mismo nombre, y dos años después de pasar á Italia comenzó á acudir ya á los certámenes artísticos de Madrid con las obras que antes se han indicado y con las que iniciaba nuevas tendencias escultóricas, que unas veces siguió y otras no en los años posteriores. Su primera y principal creación dentro de las modernas corrientes fué la ya mencionada estatua del Dante, elogiada sin tasa

en Roma, donde la expuso siguiendo los consejos de Fortuny, y fué objeto de la admiración de numeroso público.

Al comparar hoy esta escultura, que le valió sólo una recompensa de segunda clase, con la estatua *Himeneo,* que le llevó hasta la primera, se advierte que los que juzgaron aquélla y ésta debieron moverse más por las pasiones de escuela que por ese amplio criterio, colocado por cima de las mayores devociones personales, en que debe inspirarse todo el que sentencia en cualquier clase de asuntos. Ambas son muy bellas, pero la segunda, de imitación clásica, en condiciones más parecidas á las que se consideran como los modelos del mundo antiguo y como los únicos tipos de belleza, revela en el autor mucha menos personalidad que la primera, y la personalidad, el poder de crear por si, lo que revela un alto mundo interno, es lo que ha de ser preferido en el arte, y la preferencia darán siempre á estas cualidades el mundo culto con su admiración, la posteridad con sus imparciales aplausos y renombre.

De su segundo período de estancia en Roma procede el sepulcro del General O'Donell, que ocupa un frente del brazo del crucero correspondiente al lado del Evangelio, en la iglesia de las Salesas Reales de Madrid, haciendo juego al de Fernando VI, que se encuentra en posición homóloga en el de la Epistola. La mayor magnificencia del segundo, que atrae desde luego las miradas de todo el que visita el templo, hace que pase inadvertido para muchos el primero. Acercándose á él se aprecian las excelencias que allí revelan el trabajo excelente de Suñol, y se comprende que la inferioridad de esta tumba no es culpa de su autor, sino de la diferencia de los medios económicos con que se contó para labrar una y para levantar la otra. La estatua yacente del vencedor de la guerra de Africa tiene mucha personalidad.

Fué un hombre muy desgraciado en casi todas sus empresas, pareciendo que á los triunfos de su positivo mérito se oponia constantemente un enemigo invisible, además de los muy visibles de la emulación, no siempre noble, que persigue á todos los que se distinguen por algo.

Al volver enfermo á Cataluña por los años de 1875, se apercibió con amargura de que sus paisanos no hacian de él grande aprecio; un año después se fijaron algo más en sus excepcionales dotes y le



Fototipia de Hauser y Menet. – Madrid

MADRID

Monumento de D. José Salamanca

por Jerónimo Suñol

eligieron jurado de la Exposición que en aquella fecha debía celebrarse en Madrid.

Cuando el hombre tan desinteresado y tan amante de su país que se llamó D. Víctor Balaguer consagró su modesta fortuna á fundar en Villanueva y Geltrú el Museo que lleva su nombre, quiso colocar en él la estatua *Himeneo*, que no parecía por ninguna parte. Se la encontró al fin en el Museo del Prado, escondida en los subterráneos, cual desecho sin importancia, faltándola un brazo, teniendo rotas las piernas .. y Suñol la curó los desperfectos, lleno de dolor, como un padre por la desgracia de un hijo amado; está, sí, restaurada por el mismo que la creó.

Varias Corporaciones y alguna alta entidad le consolaron en parte con sus distinciones de estos disgustos. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le eligió con unánime aplauso para su Sección de Escultura; se le encargó de la parte escultórica de la obra de San Francisco el Grande, siendo suyas las labras de los arcos torales y las dos imágenes en mármol de San Pedro y San Pablo, que honran á cualquier escultor de primera línea; el Rey de Italia Víctor Manuel le nombró para el jurado internacional que había de proveer las vacantes ocurridas en la Escuela de San Carlos de Roma con motivo de la unidad de aquella nación.

Aniceto Marinas, en la necrología redactada al sucederle en el sillón académico, publica la siguiente lista de sus principales obras:

«Las Bellas Artes», grupo en piedra existente en el Museo del Prado.

Sepulcro de Alvarez de Castro, en Gerona.

Sepulcro del Dr. D. Mariano Salazar, en San Isidro (Madrid).

«San Francisco Javier», imagen polícroma, en Navarra.

«La Piedad», grupo, también polícromo, existente en los Escolapios de Barcelona.

«Santa Teresa, San José y Santa Lucía», en Santander.

«San Raimundo de Peñafort», por encargo del Marqués de Linares.

«Patrarca, Beatriz, Canto Storia».

«La tercera tentación de Jesús».

Estatua de D. Pedro Duro, para la Felguera (Asturias).

Estatua de Colón para Madrid y Nueva York.

Estatua de Salamanca, emplazada últimamente en Madrid.

Escalera del palacio del Duque de Denia.

Ornamentación del palacio del Marqués de Linares.

«El Día» y «La Noche», alegorías, por encargo del Conde de Valdelagrana.

«Los crepúsculos», para el mismo.

Retratos en mármol del Marqués de Perijáa, Marquesa de la Laguna, Fortuny, Rossini, etc.

De este género ejecutó infinidad de trabajos que no es posible recordar.

Murió Suñol el 16 de Octubre de 1902.

Ramón Subirat y Codorniu.—Es de su mano el busto del eminente médico Benavente, que se ha tenido el buen gusto de instalar presidiendo el *Parterre* del Retiro, donde juegan todos los días numerosos niños como los que él salvó á centenares de la muerte.

Este artista, nacido en Mora de Ebro, fué discípulo sucesivamente de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, de Damián Campeny y de la Academia de San Fernando de Madrid, obteniendo numerosos premios en los ejercicios de fin de curso y concurriendo con obras muy apreciables á las Exposiciones de 1856, 1862, 1866 y 1871.

Es un escultor que ha trabajado principalmente en bustos y estatuas retratos, haciéndolos con notable acierto.

Son suyos:

El busto de D. Manuel José Quintana, en su monumento sepulcral.

El de Abelardo López de Ayala, para el Congreso de los Diputados.

El de D. Estanislao Figueras.

La estatua del Divino Vallés en el peristilo del Museo Velasco.

Hay que añadir á éstos los muchos de mármol y yeso suyos que figuraron en las Exposiciones antes citadas, y varios de médicos notables para el Colegio de San Carlos.

Dentro de otros géneros ha hecho: un Santo Cristo, una estatua en yeso de Lope de Vega, que es quizá su mejor obra, y el sepulcro del Arzobispo Caballero en Zaragoza.

Fué escultor anatómico interino del Colegio de San Carlos de Madrid, y desde 1879 desempeñó la misma plaza en propiedad.

Pablo Gibert.—El que compuso el pedestal de la estatua del Marqués del Duero, modeló luego á su vez la del Duque de la Victoria.

Fué discípulo de Andrés Aleu é intervino en la labor de éste.

Un Crucifijo, destinado á un templo de Barcelona, fué la primera obra que hizo conocer su nombre.

En la Exposición nacional de 1881 presentó: un grupo en yeso de la visión de Fr. Martín, inspirado en el poema de Núñez de Arce; una estatua en mármol simbolizando la Elocuencia; el busto-retrato, también en mármol, del poeta que le había inspirado su creación de mayor empeño; un bajo-relieve en barro, retrato de una dama, y dos más en yeso.

No figura en la siguiente de 1884, y si vuelve á sonar su nombre en la de 1887 por haber presentado en ella otro busto de D. Gaspar Núñez de Arce en bronce y una estatua en yeso simbolizando *El lunes*, y en 1892 con la obra *Ensayos*, estatua en yeso.

En los catálogos de ambos certámenes se declara que era de Tarragona, en oposición á lo consignado en su breve nota biográfica por Osorio Bernard que le hace barcelonés.

La estatua ecuestre del General Espartero, Duque de la Victoria, está situada en la calle de Alcalá, más allá de la puerta del mismo nombre, próxima ya á la entrada de coches del Retiro.

Se descubrió en 1886.

Medardo Sanmartí Aguiló.—Le cita Osorio Bernard llamándole en las primeras lineas de su biografía «pintor natural de Barcelona», aunque bien se advierte en seguida que ésta es una de las varias equivocaciones no corregidas que contiene el libro, porque le señala como discipulo de Suñol, y enumera como obras suyas bastantes estatuas y relieves y ningún lienzo.

En la Exposición nacional de 1878 presentó su estatua en yeso *La pesca*, de un metro quince centímetros de altura, que fué premiada con medalla de segunda clase. Fué á Roma pensionado un año después. Estuvo luego representado en el certamen de 1884 por el «Primer grito de independencia dado en España por los caudillos Istolacio é Indortes contra la dominación cartaginesa» y una figura en barro cocido intitulada «Indolencia», y en él obtuvo otro segundo

premio. Acudió luego al de 1887 con la reproducción en bronce de su obra *La pesca,* y en la de 1892 aparecía cubierta con un crespón su figura de yeso el «Soldado de Maratón», como un tributo de respeto al artista muerto.

De su mano ha quedado en Madrid la estatua de D. Joaquín Vizcaino, Marqués viudo de Pontejos, fundida en bronce y colocada en un jardinillo de la plaza de San Martín. Se ve en ella al filántropo fundador de la Caja de Ahorros. Su actitud es noble y firme, su apostura arrogante. Como detalles acompañan á la escultura emblemas del trabajo, un martillo y un yunque, y sobre ellos la alcancía, símbolo del ahorro.

Se erigió este monumento en 1892.

José Alcoberro y Amorós. — Nació en Tivenys (Pirenis pone Osorio Bernard), de la provincia de Tarragona, y fué uno de los varios y buenos discípulos que nos dejó Piquer, que supo ser tan eminente artista como excelente maestro.

Fué un luchador infatigable hasta meses antes de su fallecimiento, ocurrido en el año de 1910, siendo profesor supernumerario de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid.

Su nombre no figura en el Catálogo general de la Exposición de 1866, y sí en cambio en la relación de las recompensas concedidas en la misma, donde aparece como merecedor de la primera de las medallas de tercera clase por su obra «Ismael desmayado de sed en el desierto de Betsabet». Esto demuestra que no era muy grande la exactitud con que se redactaban aquellos documentos.

Desde entonces no hubo certamen importante á que no concurriera con sus creaciones. De sus manos salieron efigies piadosas, bustos retratos, estatuas de personajes célebres, reflejos de pensamientos delicados, produciendo el grupo de «Jesús y la Magdalena», la efigie de San Juan Bautista, «El mendigo Lázaro á la puerta del rico avariento», la estatua de Hernán Cortés, el busto de Rossini, el «Primer lazo de amor», las «Lamentaciones de Jeremías», «Un dúo», en bronce; «Al Pardo», en barro cocido; «El valor», en escayola; «En la pelea», bronce; Balmes, otro busto en barro y las alegorías de Portacoeli y la «Electricidad», siendo las cuatro que acabamos de citar las crea-



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SEGOVIA: MONUMENTO Á DAOIZ Y VELARDE
por Aniceto Marinas
(CONJUNTO)

ciones suyas con que figuró en la última Exposición del siglo XIX, la de 1899.

Su nombre aparece substituído por el de su hijo Alcoberro y López en la primera de la vigésima centuria (1901), á quien representaba «Una ola», figura de mujer desnuda que parece bañarse en una playa, y el retrato en relieve de Emilio Castelar, volviendo á sonar el del padre en la segunda (1904) con la escultura emblemática de la Agricultura, destinada al monumento de Alfonso XII en el Retiro, para el que se ha tenido empeño en que pusieran sus manos numerosos artistas españoles. Mostrando su fe inquebrantable acude todavía al certamen de 1908 con los bustos de Berruguete y de una «Esclava», porque ni las dolencias, que ya le aquejaban, ni los años podian empequeñecer sus amores y su voluntad de hierro.

Este es el autor de la estatua en bronce de otro Piquer, D. Francisco, no el célebre escultor, sí el sacerdote que fundó la benéfica institución del Monte de Piedad, para el monumento que se le ha erigido en la plaza de las Descalzas, enlazado por la proximidad al de Pontejos, como las dos instituciones se han unido con el transcurso del tiempo. Francisco Piquer viste el traje talar, y la expresión de su rostro es reflexiva, la cabeza bien modelada, la actitud reposada y digna.

En el frente del pedestal hay un bajo relieve que representa el momento en que Piquer deposita una moneda en el cepillo de las ánimas. En la parte posterior del mismo se ve en relieve la susodicha cajita y transcritas debajo las palabras del fundador: «Sean ustedes testigos de que este real de plata que tengo en las manos y voy á depositar en la cajita, ha de ser el principio y fundamento de un Monte de Piedad, que ha de servir para sufragio de las ánimas y socorro de los vivos».

Este es el monumento que representa la obra de Alcoberro en Madrid.

ANICETO MARINAS.—Encarna en él una alta idealidad española; es el que se ha encargado de un modo más especial de trasladar al yeso, al mármol y al bronce las glorias de la Patria.

No ha mucho, en 1.° de Febrero de 1911, se publicó en la *Revista*

general de enseñanza y Bellas Artes una biografía suya que refleja bien lo mucho que hay de hermoso en su personalidad y en el conjunto de su labor, sin entrar en el análisis detallado de sus obras, ni fijar el carácter y significación de cada una.

«De padres muy humildes—dice el anónimo autor—nació Marinas en Segovia, allá por el año 1866, de forma que está hoy en la plenitud de la vida, aunque por la labor realizada pudiera presumirse cosa bien distinta.

»Desde su infancia llamaron la atención de Marinas los magníficos monumentos románicos y ojivales que atesora la vieja histórica ciudad castellana, y era bien joven cuando intentaba reproducir aquellas ménsulas y capiteles, ante los que se detenía en estática contemplación, placer que relegaba al olvido las correrías propias de la edad.

»Apenas contaba ocho años cuando entró en la Catedral segoviana de niño de coro, y allí estudió música y aprendió á tocar el violín, aportando á su hogar cuanto podía obtener cantando ó tocando en solemnidades religiosas.

»Mas aun cuando la música constituía su mayor encanto, su destino estaba en la escultura. Con la cera que lloraban los cirios y rapaba el mozuelo, más de una vez reprodujo la venerable cabeza de tal cual canónigo ó pertiguero, cuyas características fisonómicas acentuadas se convirtieron más de una en inexperado coscorrón en el cogote del novel artista; el afán de retratar á todo bicho viviente le hacía estar inquieto y temeroso.»

Fué Marinas de esos artistas en quienes la vocación es algo de su propia naturaleza, que se ven impulsados á crear por una fuerza irresistible, que no necesitan hacer el propósito de educarse é ir adquiriendo poco á poco el gusto de su profesión al crearse intereses con el ejercicio de la misma. Sus primeros pasos en la que ha sido luego carrera de brillantes triunfos, están bien pintados en la misma biografía.

«Comenzóse en Segovia la restauración del Alcázar y aportó á la cuna de Juan Bravo el eminente artista D. Fernando Tárrago. A él se presentó Marinas sin más recomendación que su juventud y sus figuritas de barro. «Tengo gran afición á la escultura — le dijo — y quisiera estar con usted durante la labor que haga en el Alcázar.»



Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid

SEGOVIA: MONUMENTO Á DAOIZ Y VELARDE

Por Aniceto Marinas

GRUPO QUE CORONA EL MONUMENTO

»Tomó Tárrago, sorprendido, aquellos lindos monigotes, y amablemente invitó al audaz joven á que volviera á los ocho días.

»¿Qué vió Tárrago en aquellas figuritas? No lo sabemos; pero fué el caso, que no habían transcurridos cuatro de los ocho días fijados para la cita, cuando la Diputación de Segovia acordó pensionar á Marinas para que en la Escuela de San Fernando de Madrid desarrollase teóricamente sus aficiones artísticas.

»Y aquí vino el exniño de coro, pero con una condición: con la de que á los cuatro años había de estar el pensionado en condiciones de ir á Roma, previa oposición.

»Marinas trabajó con tal denuedo y entusiasmo, que á los tres años de estar en la corte obtuvo en una Exposición nacional segunda medalla por su estatua «San Sebastián Mártir», y al año siguiente la pactada pensión para ir á la Ciudad Eterna.

»De Roma envió Marinas, ya transformado en un valiente artista, el grupo «Descanso del modelo», que si en Madrid obtuvo la primera medalla, en Munich mereció medalla de oro el mismo año 1890. Tenía Marinas entonces veinticuatro años.

»De entonces á la fecha no se interrumpieron los triunfos.

»En una Exposición de Chicago le concedieron un primer premio con los «Pescadores pescados». De Roma hizo un nuevo hermosísimo envío: «El Dos de Mayo de 1808», que hoy adorna y embellece la plaza de San Bernardo de esta corte.

»En 1899 se le concedió el primer premio en la Exposición nacional, con la sanción de la Academia de San Fernando.

»Muchas otras obras de menor importancia hizo en Roma; pero como también con frecuencia sucede, al regresar á la madre Patria lleno de laureles é ilusiones, encontróse exhausto de recursos, crisis amarga á que puso fin el ilustre Fr. Tomás Cámara, el célebre Obispo de Salamanca, entusiasta decidido de las artes, encargando á nuestro querido escultor segoviano dos grandes relieves para la iglesia de San Juan de Sahagún, de la Roma de España.»

Contiene también el artículo de la *Revista general de enseñanza* algunas declaraciones de Marinas, que demuestran hasta qué punto le gobierna una idea clara de lo que debe hacer, el constante propósito de vivir y crear como piensa, la fe en las tendencias que sigue, huyendo lo mismo del amaneramiento clásico, que de los elementos

que hay falsos en el modernismo, y desde este punto de vista se presenta á nosotros el hombre á la misma altura que el artista; una fantasía rica y fecunda para crear, al servicio siempre de una razón que no la deja separarse del camino que se ha propuesto seguir, del empeño en hacer arte humano, del destinado á quedar en esa obra que quintaesencian los siglos, separándose de las modas, de los triunfos de un dia, de lo que aplauden en cada momento los inapetentes.

«El modernismo—nos decia no ha mucho Marinas paseando camino de los pinares serranos—no puede durar mucho tiempo; es una moda, y como tal pasará, porque lo que no es *sincero* no perdura.

»Lo que se acentúa – proseguía—cada dia más es la tendencia á imitar algunas obras extranjeras de maestros insignes; labor ésta peligrosa cuando no se la estudia serenamente con el aplomo, la reflexión y el convencimiento debidos.

»El afán, noble en muchos casos, de extranjerizarnos, no puede admitirse en el Arte; los usos y costumbres, la luz, la naturaleza, en fin, deben ser los principales elementos del artista para la producción de sus obras, y serán tanto más bellas, cuanto más sinceramente sean expresados.

»Además, puede ocurrir que se imite lo que se juzgue más personal en la obra reproducida y resultar de hecho una extravagancia del autor, por éste voluntariamente impuesta, por causas ajenas al arte.

»En casa tenemos lo mejor de lo mejor, y nuestro Museo y nuestra naturaleza, admirados por los extraños, no deben desdeñarse para alcanzar lo que tal vez sea menos noblemente artístico.»

La biografía termina con un delicado recuerdo á la esposa de Marinas, dama verdaderamente ideal, en quien el talento se une á una gran bondad, que ayuda á Marinas á dirigirse siempre por el camino del bien, del desinterés, de una hermosa caridad por el prójimo, al mismo tiempo que mantiene en él, de seguro, sus entusiasmos de artista, porque artista, y de alto vuelo, es en su alma. Justo es que esa abnegación de algunas mujeres que funden sus altas cualidades en la gloria del elegido de su corazón, no deje de recordarse en la historia para que ésta no sea la simple expresión de lo que se ve, en vez de reflejarse en ella las mil influencias morales que han determinado los hechos.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SEGOVIA: MONUMENTO Á DAOIZ Y VELARDE

Por Aniceto Marinas

LA HISTORIA

Decíamos al principio de este trabajo, que nuestro escultor es el que encarnaba de un modo más especial las glorias españolas, sin que esto quiera decir, es claro, que sea el único que las ha expresado con acierto, y esta afirmación se comprueba bien examinando la lista de sus creaciones. Hay más: ese espíritu modernísimo que engendra hoy los sentimientos de justicia para los héroes de condición modesta; que impulsa á dedicar recuerdos á las glorias y los dolores desconocidos; que respondiendo á muy diversos fines puso en el cementerio del Pere Lachaise de París el gran relieve á los «muertos anónimos», y ha dado vida en Madrid al monumento erigido á los «soldados y marinos que sucumbieron en la campaña de Cuba y Filipinas»; esa admiración por los sacrificios que la mayoría de las gentes ignora, y la ternura por los que murieron sin que se esculpieran en letras de oro sus nombres, ha dominado en gran parte de su labor á Marinas, quizá por ser él hijo del pueblo y sentir esa poesía infinita que hay en lo común y lo pequeño; quizá también por ser castellano y tener las devociones por la amplia tolerancia que en los espíritus cultos de Castilla domina.

Allá en el Rastro, en el barrio de Madrid que ha conservado más el carácter de la antigua villa, se levanta, como espejo de acciones, la figura nobilísima de un expósito, que en otros siglos hubiera sido quizá el fundador de una estirpe de magnates. Eloy Gonzalo, el héroe de Cascorro, aquel soldado que dió su vida por incendiar el campamento de los adversarios, rogando sólo á los compañeros que tiraran con una cuerda de su cadáver para que no quedase en poder del enemigo, el pobre hijo del pueblo, de gloria inmarcesible, ha encontrado en Marinas, más que un artista un poeta, que la sintiera viva y la cantara en piedra. Se presentó con esta obra el escultor al concurso abierto por el Ayuntamiento de la capital y triunfó en ella, uniendo su nombre al del mártir patriota.

Otro monumento, que se alza frente al Hospital de la Princesa, próximo á los antiguos barrios de los chisperos, está dedicado al Pueblo del *Dos de Mayo.* Han presidido á su creación sentimientos análogos. Marinas, que ha hecho para Segovia el grandioso que presenta las dos figuras de Daoiz y Velarde que presidieran á los hechos de aquella jornada, ha rendido en el primero un tributo de admiración á los menestrales, á las masas que corrieron tras los dos capita-

nes del Cuerpo de Artilleria á defender el Parque de Monteleón, que allí derramaron su sangre, y encontrando como compensación á las vidas gastadas el despertar á la nueva vida del pueblo español, la entrada de lleno en una nueva era y un camino de regeneración.

El alma de un cantor de las virtudes populares los anima á los dos, y en ambos se ha puesto Marinas á mucha distancia de ese primor minucioso que recuerda sus primeras figuritas en cera y que hace tan lindas varias de sus primeras creaciones; aquí era necesario que adelantase mucho por el camino de lo grandioso que hay en el fondo de aquellas acciones de nuestros días, y el artista supo ponerse á la altura de su misión. Cuando la pátina de los tiempos se haya extendido sobre ellos, aparecerán con toda su magnitud, tanto los hechos como las obras en que se les perpetúa.

La estatua de Eloy Gonzalo está vaciada en el bronce facilitado por el Ministerio de la Guerra. Impresionan las líneas de su rostro por la firme voluntad que se adivina en ellas. La actitud produce profunda emoción por lo valiente, lo viva y lo vigorosa. Al descubrirse esta escultura en 1902, dibuja bien la Prensa del día los rasgos de la personalidad en ella reproducida. «Un arranque heroico, una ocasión en que evidenció el temple nobilísimo de su alma, le da derecho á esa estatua, que envidiarían todos los ilustres varones que fueron á la guerra de Cuba con el pecho lleno de cruces y las mangas de la casaca cubiertas de entorchados». Marinas consiguió en breve tiempo con su cincel la realización de una empresa, en la que se han estrellado más de una vez largos años de propaganda, identificar al pueblo de la capital con aquel hijo salido de su seno y avivar en él los amores de la Patria.

En el monumento que se llamó desde el primer momento «Al Pueblo del Dos de Mayo», se ve tan clara su significación, ha sabido expresarla Marinas de un modo tan determinado, que de él destella con vivísima luz el cariño por los héroes anónimos, todavía más modestos que el mismo de Cascorro. Pérez de Guzmán señala, entre otras cosas de su descripción, con acierto las figuras en que se la representa; «un chispero muerto al lado de una pieza de artillería, y al otro lado, también muerta, Manuela Malasaña», son recuerdos á los que allí se batieron con decisión; «un chiquillo que asoma por detrás del cañón mirando á un soldado de Artillería, que herido se apoya para no caer



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

SEGOVIA: MONUMENTO Á DAOIZ Y VELARDE
por Aniceto Marinas
(RELIEVE DEL FRENTE)



Fototipia de Hauser y Menet

SEGOVIA: MONUMENTO Á DAOIZ Y VELARDE
por Aniceto Marinas
(RELIEVE DE LA ESPALDA)

en la pieza», completan la composición, declarando que no hubo diferencias de sexo, de edad ni de profesiones para formar el improvisado ejército de aquel día.

Para Marinas ha sido un hermoso complemento de la labor total más identificada con sus amores, el encargarse de hacer en Segovia el monumento a Daoiz y Velarde, decretado hace ya largos años por las Cortes de Cádiz. En esta grandiosa creación hay de todo: figuras emblemáticas, la de la Historia, clásica, serena, fria en sus juicios como el mármol blanco de que está hecha; España alzándose airosa en el remate, reflejando la idea de la nación invicta y llena de ánimos para nuevas empresas en el momento en que recibe en sus brazos ó caen á sus pies los cadáveres de dos de sus hijos predilectos, unidas á figuras reales, los dos capitanes de Artillería, con la expresión que idealiza los rostros de éstos en el momento de dar su vida, y las escenas de la lucha por el elemento popular bien caracterizado en los dos relieves de bronce que adornan uno y otro lado del pedestal.

Además de realizar estas obras, en que ha puesto los mayores entusiasmos de su alma, Marinas ha repartido por todo el país estatuas de personalidades ilustres en las diversas esferas de la actividad humana: filósofos y polemistas tan simpáticos como *Moreno Nieto*, en quien el saber profundo se unía á la naturalidad absoluta, reproduciendo en bronce aquella figura y aquel rostro lleno de sinceridad para el monumento de Badajoz; mujeres ilustres como la escritora de Derecho, tan seria y tan equilibrada, que se llamó en vida *Concepción Arenal;* grandes figuras históricas, más ó menos alejadas de nuestro siglo, como *Guzmán el Bueno,* para León, y *Legazpi*, en Zumárraga; glorias indiscutibles de nuestras artes personificadas en el *Velázquez,* que parece revivir en su genio junto al Museo en que se guardan con amor sus principales cuadros; eclesiásticos de gran renombre, representados por el célebre *P. Florez,* en Villadiego, y *Fr. Tomás de la Cámara*, en Salamanca, y en todos se ha revelado como escultor que sabe identificarse con el personaje y sus rasgos característicos.

Marinas ha demostrado á la par que posee esa amplitud de recursos y ese poder de adaptación que fué en muchos periodos de la historia tan característica de nuestros artistas, y que lo es hoy de los que figuran en primera línea en diferentes países. Quizá es ahora en todos

los hombres inteligentes una consecuencia de la facilidad de comunicaciones que lleva á muchos individuos á todas horas de unas comarcas á otras y les hace intervenir en asuntos muy variados; quizá lo fué para los españoles en otras edades, porque también circulaban, como por casa propia, por Italia, Flandes y América, recibiendo las mismas variadas impresiones.

Como reminiscencias de las imágenes clásicas que tanto inspiraron á nuestros artistas en la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos de la centuria siguiente, modeló su *Ulises*. A semejanza de los que como Juan Enrich, Piquer en sus comienzos, Buseau y otros agotaron los asuntos bíblicos, mandó desde Roma, como primero y segundo envío de pensionado, «Sansón rompe sus ligaduras», estatua en yeso, y «Judit y Holofernes», alto relieve en la misma materia. Rindiendo culto á la imaginería piadosa, en que tanto sonaron los nombres de Gregorio Fernández, Montañés y Alonso Cano, hizo su San Sebastián Mártir, que mereció segunda medalla en 1887, así como su Santa Teresa de Jesús y su San Juan de Sahagún, para el Palacio episcopal de Salamanca. Cultivó el género funerario, que alimentó casi exclusivamente con imágenes y retablos nuestra estatuaria de antiguos períodos, para el sepulcro de la primera Duquesa de Villahermosa, en Pedrola de Aragón. Quiso mostrar que había respirado con fruto el ambiente de Roma con sus «Catacumbas de San Calixto», alto relieve regalado por varias personas de la colonia española al arqueólogo J. Bautista Roin. El Marqués de Pidal posee de su mano la estatua en mármol *Mignon*, en la que Marinas ha sentido y ha expresado gracia y poesía comparables á la figura literaria que creó Goethe con el mismo nombre. Puso una linda imagen del realismo de sus trabajos en el «Descanso del modelo», y gracia de muy buena ley en sus «Pescadores pescados», y ha dado muestras de armonizar sus creencias más sinceras con los sentimientos de la vida moderna en el grupo «La libertad», destinado á ser unido al pedestal del centro del monumento á Alfonso XII, que se está construyendo, ya hace años, junto al estanque del Retiro.

La psicología del artista, el estudio del alma que con sus variados movimientos ha producido la obra total, presenta en este caso mayores facilidades que en otros muchos. *Marinas* no es una naturaleza compleja como la que se observa en esos personajes, á quienes van



Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

MADRID

Estatua de Velázquez, por Aniceto Marinas

modificando hasta en lo más íntimo de su ser las impresiones recibidas al ir pasando por diferentes comarcas. De su permanencia en Roma sacó la maestría de la factura; la afinación del gusto por la vista de los más bellos modelos de la antigüedad y Renacimiento; inspiraciones quizá para algún especial modo de hacer; la amplitud de pensamiento que engendra siempre el contacto con otros pueblos...; y al terminar el tiempo de su pensión, su espíritu volvió á la Patria tan español como había salido de las tierras segovianas.

Detrás de aquel aspecto tan plácido y de aquel eterno deseo de complacer á los que reclaman sus servicios, hay una gran firmeza de convicciones y un tesón para persistir en los propósitos. Todos los elementos sembrados en el corazón del niño durante los primeros años, sin olvidarse uno solo, han germinado, desenvolviéndose en la fantasía del escultor. De solar muy clásico español, el amor ardiente á su país se revela, como hemos visto, en sus creaciones más grandiosas. En piedra ha traducido con sincero entusiasmo las imágenes de todas las grandes figuras, unas legendarias, otras históricas, algunas artísticas, de quienes oyó citar muy temprano los nombres y que hubieron de ser para él espejo de acciones. Educado en una Catedral sintió bien la poesía de las efigies de San Sebastián y Santa Susana, el milagro del pozo amarillo de San Juan de Sahagún y la influencia moral del santo para pacificar los bandos de Salamanca, propulsándole á estas creaciones lo mismo su piedad que la forma hermosa con que se presentan en la edad madura los ensueños de la adolescencia. Acólito que estimaría como una de sus travesuras el arrancar á hurtadillas de los cirios la cera con que modelaba sus lindas cabecitas, á ejemplo de Fr. Eugenio Gutiérrez de Torices, sintió con toda la frescura del que recuerda sus años de infancia el accidente de los dos chicuelos, que representó en su delicioso grupo los «Pescadores pescados», fundido en bronce, que obtuvo primer premio en Chicago y se ha adquirido en Buenos Aires.

Hay tanto en el conjunto de su labor de nacional, de humano, de piadoso y de acierto, aun en lo poco picaresco que ha hecho, que bien puede predecirse que sus creaciones son de las destinadas á durar y á ser de las que acrediten la escultura española de nuestra época en los tiempos venideros.

He aquí ahora la lista de sus principales obras:

«San Sebastián Mártir», estatua en yeso, segunda medalla Exposición nacional 1887.

«Ulises», estatua en yeso, oposiciones á la pensión de Roma 1888.

Trabajos ejecutados durante la pensión en Roma.

«Sansón rompe las ligaduras», estatua en yeso, primer envío.

«Judit y Holofernes», alto relieve, yeso, segundo envío.

«Descanso del modelo», grupo, yeso, segunda medalla Exposición de 1890 y medalla de oro en Munich.

«Pescadores pescados», grupo en bronce, primer premio en Chicago y recientemente adquirido en Buenos Aires.

«Mignon», estatua en mármol, propiedad del Sr. Marqués de Pidal.

«Catacumbas de San Calixto», alto relieve, regalado por varias personas de la colonia al arqueólogo J. Bautista Roin.

«Dos de Mayo de 1808», grupo, primera medalla en 1893, hoy emplazado en la glorieta de San Bernardo, Madrid.

«Pacificación de los bandos», alto relieve, bronce (iglesia de San Juan de Sahagún), encargo del Sr. Obispo de Salamanca.

«Milagro del pozo amarillo», alto relieve, bronce, compañero del anterior.

«Moreno Nieto», estatua en bronce colocada en Badajoz. Concurso público adjudicado por la Real Academia de San Fernando.

«Concepción Arenal», estatua en bronce colocada en Orense, adjudicada por la Academia de San Fernando en concurso público.

«Monumento funerario», piedra y mármol, de la primera Duquesa de Villahermosa, Pedrola.

«Monumento al P. Flórez», piedra y mármol, en Villadiego.

«Imagen de Santa Teresa de Jesús», talla, Palacio episcopal de Salamanca.

«Imagen de San Juan de Sahagún», talla, Palacio episcopal de Salamanca.

«Fr. Tomás Cámara», estatua bronce, colocada en el monumento Salamanca.

«Imagen», estatua bronce, en el monumento de la calle Mayor, Madrid.

«Angel», estatua bronce, en el monumento de la calle Mayor, Madrid.

«Fuente», en piedra, colocada en Torrelaguna.

«La Libertad», grupo, proyecto para el pedestal central del monumento á Don Alfonso XII, Madrid.

«Monumento á Daoiz y Velarde», piedra, mármol y bronce, Segovia.

«Guzmán el Bueno», ídem íd., en León, ídem íd. íd.

«Legazpi», ídem íd., en Zumárraga, adjudicada en concurso público.

«Eloy Gonzalo» (héroe de Cascorro), ídem íd., en Madrid, adjudicada en concurso público por el Ayuntamiento de Madrid.

«Velázquez», ídem íd., en Madrid, adjudicada en concurso, primer premio 1899, Madrid.

«Santa Susana», imagen policroma, en Santiago de Compostela.

«Exaltación de la Santa Cruz», alto relieve en piedra, adjudicado en concurso, en Santa Cruz, Madrid.

«Un ángel», bronce, cementerio de San Justo y Pástor, Madrid.

«Imagen del Carmen», mármol, cementerio de San Isidro, Madrid.

«Un niño», estatuíta-retrato, mármol, propiedad de D. Félix de la Torre.

«Un lavabo», composición decorativa en alto relieve, ejecutado en las oposiciones y con el que obtuvo plaza.

Enrique SERRANO FATIGATI.

Verdadero retrato de Miguel de Cervantes Saavedra.

De importante acontecimiento puede calificarse el hallazgo del retrato del príncipe de nuestros ingenios, debido al pincel de D. Juan de Jáuregui, tantas veces buscado, tantas inventado á gusto del que lo ejecutaba, y al cabo hoy reaparecido en forma tal y con tales caracteres de autenticidad, que parece debemos confiar en que al fin lo poseemos y con él contamos.

El propio Cervantes nos dió noticias de este retrato en el prólogo de sus *Novelas Ejemplares*, debiendo ser por la fecha obra de la juventud de Jáuregui, que en tempranos años adquirió igualmente fama de experto pintor y gran poeta.

Según propias palabras de Cervantes, bien pudiera poner al frente de las *Novelas* su retrato, si para ello se lo diera «el famoso don Juan de Jáuregui, y con esto quedara mi ambición satisfecha y el deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene quien se atreve á salir con tantas invenciones en la plaza del mundo á los ojos de las gentes, poniendo debajo del retrato: Este que veis aquí de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada, y las barbas de plata, que no ha veinte años que fueran de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes no crecidos, porque no tiene sino seis y esos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena, algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies, este digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje al Parnaso*, á imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y quizá sin el nombre

de su dueño; llámase comunmente MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA.»

Pues bien; al tener la suerte de ofrecer el propio retrato pintado por Jáuregui á que hacía alusión el retratado, nuestro júbilo es grande, y más, cuando examinado atentamente, parece que de él y no de otro se trata, pues no sólo conviene perfectamente con lo que de sí propio decia el retratado, sino que el pintor se complació tanto en determinar quién era la persona que representaba, como dejar también consignado ser él quien lo habia ejecutado.

Cómo haya acontecido el hallazgo y á quien se deba lo sabrá el que leyere.

Hace pocos meses, con motivo de la Exposición de Bellas Artes, encontré en ella á mi amigo D. José Albiol, profesor de dibujo en el Instituto de Oviedo, y enseñándome una pequeña fotografía, propúsome adivinara de quién pudiera ser tal retrato. La fotografia era de un cuadro de su propiedad, en tabla, y que habia salvado de un fin cierto por el estado lamentable de conservación en que se hallaba, aunque la pintura permanecía bastante bien.

Notábanse en la reproducción algunas letras hacia la parte superior é inferior del cuadro, pero era imposible el leerlas; entonces me manifestó que el retrato era de Cervantes y el pintor un D. Juan de Jáuregui, que lo firmaba, de cuyo artista nadie le habia dado noticias.

Mi sorpresa fué grandísima, pues no hacía mucho que leyendo una vez más las obras de Cervantes, habiame fijado especialmente en lo que dice del retrato de Jáuregui. Así que al aparecer ante mis ojos aquella figura la relacioné al punto con el párrafo transcrito, y comprendí, que si por el examen del original y conocimiento de las circunstancias de su adquisición, resultaba perfectamente auténtico, como así parece ser, podiamos congratularnos de que el tan deseado retrato de Cervantes, hecho seguramente en Sevilla por D. Juan de Jáuregui, surgía al disfrute de todos los grandes admiradores del inmortal novelista, constituyendo el monumento más concluyente que sobre la iconografía del príncipe de los ingenios podía ofrecerse.

Entrando ahora en el examen de los caracteres intrínsecos y extrinsecos del retrato, hay que convenir primeramente en que sus rasgos fisonómicos convienen perfectamente con las palabras del propio retratado, siendo por lo tanto su indumentaria ajustada en todo á la

moda de los días en que fué hecho el retrato: aquella gola escarolada, ofrece la transición de las de Felipe II á las exageradas é inverosímiles de Felipe III, y el corte del cabello es el más propio de los caballeros que usaron tales golas. Los caracteres de su estilo acusan el pincel de un aficionado escrupuloso en sacar el exacto parecido, más por la sincera y paciente interpretación del natural que por los efectos de una desenfadada maestría, y del examen directo de la pintura hasta someterla á decisivos reactivos, se llega al conocimiento de que es toda obra antigua, sin asomos de duda de que pudiera tratarse de una mistificación moderna.

Aún pudiera caber alguna de quién fuese el personaje retratado, si no se hallara tan terminantemente definido por los epígrafes que lo ilustran: en la parte superior del cuadro se lee en clarísimos caracteres propios de su época y con la ortografía más rigurosa de ella: *D. Miguel de Ceruantes Saauedra*, y en la parte inferior: *Iuan de Iaurigui.—Pinxit. año 1600*. El tamaño del retrato es el del natural algo reducido.

Aquel año se hallaba Cervantes, en efecto, en Sevilla: tenía entonces cincuenta y tres años, y aunque aún no había escrito la primera parte del *Quijote*, ni las novelas ejemplares, ya su reputación literaria era reconocida y sus amistades grandes en Sevilla, en donde se le apreciaba desde su primera juventud como estudioso y aplicado, según nos ha demostrado el Sr. Rodríguez Marín en distintas ocasiones (1).

Sus ensayos dramáticos, recordando sin duda las producciones que había visto de Lope de Rueda, aunque no le produjeran todo el provecho que apetecía, no dejaron de proporcionarle favor de autor, y más en aquellos días de la fundación de nuestro teatro, y en los que, á no haber sido eclipsado por el genio desbordado de Lope de Vega, quizá hubiera producido mayores frutos. Esto explica su amistad con los hombres de letras sevillanos, y entre ellos con D. Juan de Jáuregui, quien se decía su discípulo.

Jáuregui, pues, demostró su amor y respeto á Cervantes haciéndole su retrato, y al dedicárselo le puso el *Don* ante su nombre, tratamiento que entonces precisamente comenzaba á generalizarse, so-

(1) V. Cervantes estudió en Sevilla.—Discurso de D. Francisco Rodríguez Marín.



VERDADERO RETRATO DE MIGUEL CERVANTES SAAVEDRA

por Don Juan de Jáuregui

bre todo en Andalucía, como muestra de aprecio hacia las personas á quienes se otorgaba (1).

Al firmar su obra, escribió el autor su apellido JÁVRIGVI, no Jáuregui, porque así firmaba entonces, habiendo cambiado más tarde la ortografía del apellido, según demuestra el Sr. Rodríguez Marín en el artículo que sobre este asunto debemos á su excelente pluma.

Después lo fechó en 1600 (ó 1606), por ofrecer la última cifra deterioro; pero sea uno sea otro el guarismo, lo mismo da; pues en ambas pudieron coincidir los dos ingenios en Sevilla.

El retrato debió quedar en poder de Jáuregui, pues Cervantes dice que él pudiera darlo.

El joven poeta y pintor marchó á Roma en el propio año de 1606; quién sabe si quiso dejar tal recuerdo á su maestro, después del éxito de su primera parte de *El Quijote*. En Roma tradujo *La Aminta* del Taso, con tanto aplauso que se reputó la traducción como obra maestra y acabada, y efecto de ello, el propio Lope de Vega dedicóle un soneto encomiástico en que le otorgaba el *duplicado laurel* de pintor y poeta; á todo esto, Jáuregui contaba apenas veinticinco años.

No es, pues, extraño, que el retrato ofrezca característicos rasgos de inexperto pero concienzudo pincel; es más, en aquellos días sólo *el Greco* los manejaba con gallardía y desenfado, pues los otros artistas españoles se caracterizaban por su timidez y amaneramiento. Aún Velázquez no había padecido por entonces los saludables rigores de Herrera el Viejo.

El retrato ofrece, por lo tanto, tales caracteres de autenticidad que superan á toda previsión maliciosa. Las pruebas á que lo ha sometido su poseedor, por medio de reactivos, no han proporcionado, afirma, ningún resultado que pudiera dar lugar á sospechas de mistificación alguna. Ahora sólo queda el consignar hasta dónde ha llegado el desprendimiento y patriotismo de su poseedor, ofreciéndolo generosamente á la Academia de la Lengua.

El Sr. D. José Albiol adquirió la tabla en Madrid, partida en dos trozos, y á cambio de una obra suya, pocos días antes de salir para su destino oficial de Oviedo.

(1) En 1611, Felipe III dictó una pragmática reglamentando el uso del Don, en que se había llegado á los mayores abusos, el propio Cervantes incurrió en ello, poniéndole el Don á su *Ingenioso Hidalgo*.

Dedicado allí pacientemente á su reconstitución y limpieza, vió con sorpresa aparecer los epígrafes, y aunque comprendió al punto que se hallaba ante un retrato del autor del *Quijote,* no recordó entonces quién fuera aquel pintor que firmaba la obra.

Cuando volvió á la Corte para formar parte de un tribunal y asistir á la Exposición de Bellas Artes pasada, fué cuando se dirigió á mí y pude entonces informarle de la historia del retrato.

El Sr. Albiol ha cumplido después fielmente la promesa que me hizo de traer el retrato á Madrid cuando efectuara su viaje á fin de curso; el interés que ha despertado es de todos conocido.

Lejos de despertarse por ello su codicia, concibió desde el primer momento el celo patriótico que ha realizado, pues entusiasta del *Quijote.* comprendió que tal retrato nos correspondía por todos derechos y debía figurar en un Museo de España. Personas del mayor respeto le han inclinado á cederlo generosamente á la Academia de la Lengua, donde ha producido el consiguiente entusiasmo, reflejado en el artículo del Sr. Rodríguez Marín, primer conocedor del secreto, debiéndose también en gran parte á la intervención de D. Alejandro Pidal y D. Daniel de Cortázar, persona del mayor respeto para el Sr. Albiol.

Nuestra más efusiva enhorabuena para este señor, por su fortuna y desprendimiento.

N. Sentenach.

Noticias artísticas y arqueológicas.

El expediente de declaración de Monumentos Nacionales de dos torres y la techumbre de la Catedral en Teruel fué resuelto por don Amós Salvador.

Son aquéllas dos de los más bellos y escasísimos ejemplares del arte de ladrillo esmaltado que restan en España, y está formada la cubierta del templo episcopal aragonés por una serie de curiosas representaciones de fecha muy bien determinada, porque se ven entre ellas las armas de Fernando de Antequera.

Las tres son obras de excepcional importancia para la historia del arte en nuestro país.



El templo de Casillas de Berlanga, con sus interesantes pinturas murales, está á punto de desaparecer.

Le estudiaron con gran competencia y amor los dos académicos de San Fernando, Sres. Mélida y Aníbal Alvarez, y sus pinturas, unidas á las del Cristo de la Luz, de Toledo, las del Panteón de San Isidro, de León, la Capilla del aceite de la Catedral vieja de Salamanca, la de otra capillita, convertida en molino, de la provincia de Segovia, de que se habló ya en nuestro Boletín, las del claustro de Santo Domingo de Silos, las de la antes citada techumbre de la Catedral de Teruel, las de la casa del Judío de la misma ciudad, las de la Catedral de Mondoñedo, las encontradas en el Torreón de un palacio de Segovia y algunas más, son documentos de valor inapreciable para conocer cómo se pasó en la historia de la pintura desde las miniaturas de los manuscritos hasta las primeras tablas.

Es triste que en este país, donde hay tantas personas que se preocupan de lo mucho que pueden atraer estos monumentos la atención

de los sabios extranjeros hacia España, con el consiguiente beneficio que lleva consigo la afluencia de los viajeros, no piensan en ello los que más deben pensar, salvando de la ruina tantas maravillas.



Han comenzado las obras de reforma del edificio propio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado, y si no marchan todo lo deprisa que debieran ir, se debe á que aún no se ha trasladado la Dirección general de Aduanas que ocupa el piso segundo de la casa, á pesar de haberse acordado la subasta en Consejo de Ministros.

Estas reformas, tan beneficiosas para la cultura, fueron proyectadas por D. Ricardo Velázquez, amparadas con vivo y sincero deseo de realizarlas por el Ministro conservador Sr. Rodríguez Sampedro y sacadas á subasta por el Ministro liberal D. Amós Salvador. La intervención de estos personajes, que sólo coinciden en su cultura y su amor al país, demuestra la importancia de la empresa.

El Sr. Conde de Romanones ha tomado como cosa propia el empeño de allanar todo género de dificultades, y siendo proverbiales su actividad y su energía, no hay para qué decir que se salvarán en breve todos los obstáculos.

Cuando el edificio se haya mejorado podrán organizarse, y en buenas condiciones materiales, las excelentes enseñanzas de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado, enseñanzas que honran á la Patria, y podrá ampliarse el interesante Museo de la Real Academia de Bellas Artes con las dos galerías en que se organizarán las colecciones de los lienzos, relieves y planos presentados á los diferentes concursos organizados por aquella desde 1753 á 1850.

Los extranjeros que nos visiten, fijándose como se fijan todos en el centro de la capital, no creerán que Madrid es un pueblo compuesto sólo de oficinas, pensando equivocadamente que en España viven sólo las burocracias como en otros pueblos que no están á nuestra altura.

Madrid.—Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XIX. — Tercer trimestre.

Arte * Arqueología * Historia

MADRID.—1.º Septiembre 1911.

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*

Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

Iglesia de Santa María de la Antigua en Valladolid.

MONOGRAFÍA

I

DESCRIPCIÓN

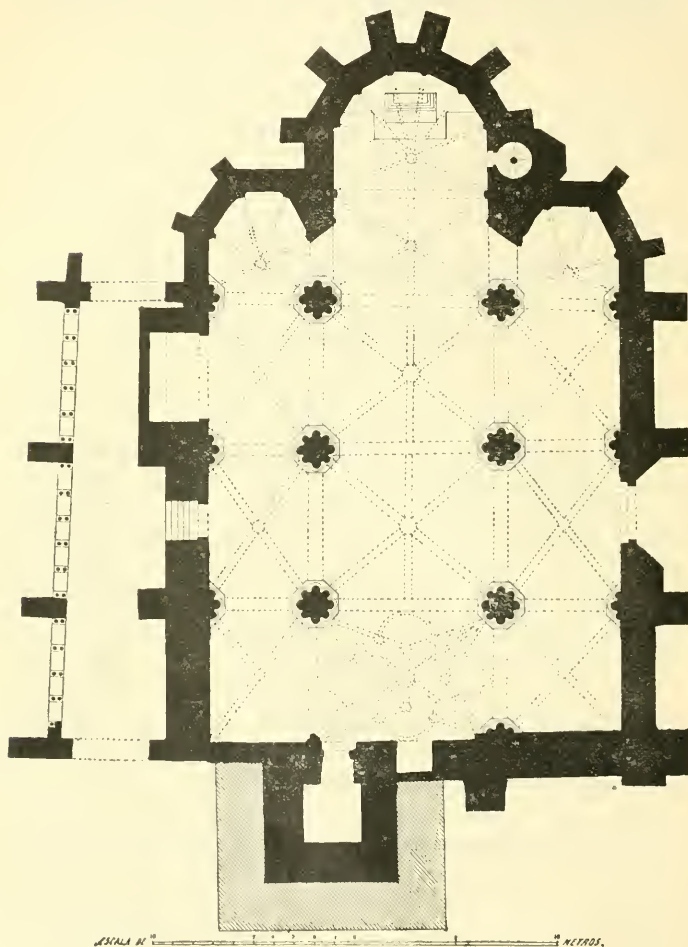
La importancia arqueológica del monumento y el singular valor artístico de algunas de sus fábricas me inducen á escribir una sucinta monografía del mismo, ya que el inminente estado de ruina en que se encuentra el cuerpo de iglesia impone la necesidad de derribarlo.

Fundación.—El piadoso Conde D. Pedro Ansúrez y su mujer doña Eylo fundaron dos iglesias consagradas á Santa María; la una, cuyo calificativo «La Antigua» denota bien á las claras su prioridad, y la otra, denominada «La Mayor», que se terminó en 1095.

Según Antolínez de Burgos, la primitiva iglesia «La Antigua» estaba techada de madera, presumiendo este escritor, como también Sagrador y Vítores, que fué reconstruída por Alfonso XI (1350-1369).

Conjunto del monumento.—Ofrece la orientación habitual, es de planta originaria rectangular y consta de nave mayor y dos menores cortadas por la del crucero y terminadas, en sus cabeceras, por un ábside central de planta eptágona y dos laterales de base pentágona, posteriormente añadidos. Una hermosa torre, situada á los pies de la iglesia, una galería al costado N. y una sacristía contigua, añadida al ábside del Evangelio, completan las partes integrantes del monumento, al que se han agregado después otras construcciones.

Organismo del templo. — La planta de la nave del crucero queda comprendida en las fachadas de las naves menores, acusándose sus



Planta.

brazos solamente en elevación, por hallarse sus embovedamientos á igual altura que los de la nave mayor, la que, así como las menores, se divide en dos tramos. Cubren los tramos de altas y bajas naves bóvedas de crucería francesa de valientes y bien moldados arcos transversales y formeros apuntados y diagonales de medio punto, conteniendo la mayoría de los tramos ligaduras de espinazo longitudinales. Los empujes parciales de los nervios de bóvedas de altas y bajas naves, integrados en los macizos de enjarges respectivos, producen resultantes finales dirigidas en sentido de los planos de simetría de los arcos transversales de la nave mayor y de los radiales de los ábsides, que aparecen contrarrestados por pilares exteriores.

Los pináculos del ábside son de planta inferior exagonal, coronados de flechas de base circular enriquecidos con delicados crosés.

Los diversos embovedamientos articulados de forma esencialmente cupuliforme, especialmente los de las altas naves, son recibidos por pilares de núcleo cilíndrico, con ocho columnas empotradas en cada uno de ellos y destinadas á recibir los respectivos arcos formeros y transversales de altas y bajas naves. Los altos y resaltados nervios del ábside mayor están perforados por ojos lobulados, análogamente á los de la Catedral de Palencia.

Puertas.—Contiene dos: una en la fachada S., de arco apuntado moldado con lisos baquetones que da ingreso directo al edificio, y otra en el costado N., que pone en comunicación el cuerpo de iglesia con la galería exterior.

Ventanajes.—Los de las naves son de arco apuntado y de reducidas dimensiones.

Aunque el ábside de la nave mayor es por lo general muy preciada obra, sin embargo, sus ventanajes de arco también apuntado, divididos por tres maineles con rosa lobulada superior, solamente están acanalados por un costado. Parece, por lo tanto, que la rosa ha sido colocada encima sin ningún enlace con los arcos; se ven ejemplos de este género en las obras ojivales italianas.

En el hastial O. aparece una galana rosa románica de trazado radial, con anillo exterior lobulado y campo dividido por seis rayos cilíndricos.

El transapto S. contiene otra rosa.

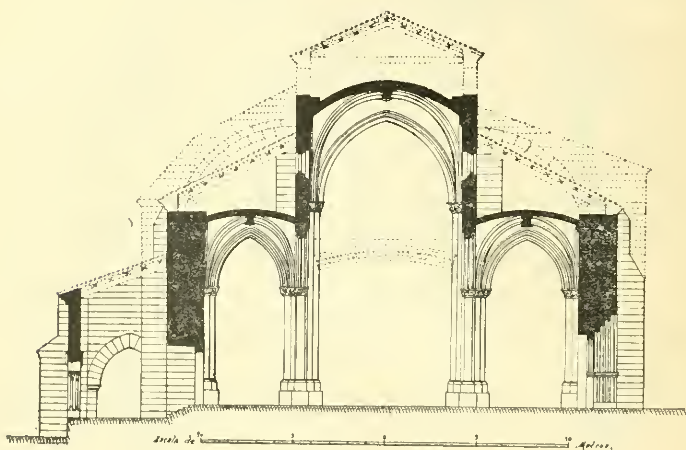
Coro alto.—Situado á los pies del templo, se apoya por su frente

sobre arco escarzano de gran radio, coronado de antepecho de tracería calada, y descansa sobre una elegante bóveda de crucería estrellada de estilo germánico.

Capilla bautismal.—Contiene arco conopial de ingreso.

Molduraje y ornamentación.—Las gruesas capas de cal que embadurnan todo el interior del templo impiden poder formar juicio exacto de sus perfiles y talla ornamental.

En general predominan, en las molduras, los toros separados por medias cañas, y en los de alta nave se ven los aristones de los arcos diagonales de sección acorazonada.



Sección transversal.

La ornamentación de capiteles consta de flora y fauna íntimamente unidas. Las campanas de capiteles, en que todavía predomina la forma cúbica, se hallan exornados de flora de carnosas hojas, inspiradas al parecer en la celedonia y el berro, y alternando con fauna natural y fantástica.

Epoca de erección del templo.—La estructura esencialmente románica de los apoyos, el sistema de contrarrestos de las bóvedas y los perfiles de los nervios de éstas me inducen á considerar del siglo XIII el cuerpo de iglesia, cuyo conjunto ofrece un agradable efecto interior.

164



Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

VALLADOLID

Iglesia de Nuestra Señora del Antiguo

COSTADO NORTE DEL TEMPLO

Las altas bóvedas de la nave revelan ya el período comprendido entre el de los elementos sustentantes y el del ábside, de época posterior, que se acusa en el molduraje y en los lobulados ojos de los nervios radiantes.

Galería románica del costado N. del templo.—Aparece elevada sobre la rasante de la vía pública, y su estado ruinoso impuso la necesidad de efectuar su restauración, que se ha dejado sin terminar. Constaba la fábrica antigua, y también ofrece la reconstrucción, tres tramos robustecidos por retallados contrafuertes que reciben directamente la cornisa de losas sobre sencillos canes. Perforaban el tramo del O. cuatro claros y cinco cada uno de los otros dos, formados por elegantes arcadas de medio punto, recibidas por pareadas columnas, de tradición italiana, recibidas por sencillos plintos chaflanados en las esquinas superiores para pasar del cuadrado al círculo del fuste y coronadas de elegantes capiteles orlados de destacados follajes de transición. Las arcadas con molduras tóricas en sus aristas de intradós y enriquecidas con archivoltas orladas con cuatrifolias en puntas de diamante. Un potente arco de costado daba ingreso á la galería, y otro perforado en el muro N. da paso al templo.

El efecto de conjunto de la antigua fábrica era encantador.

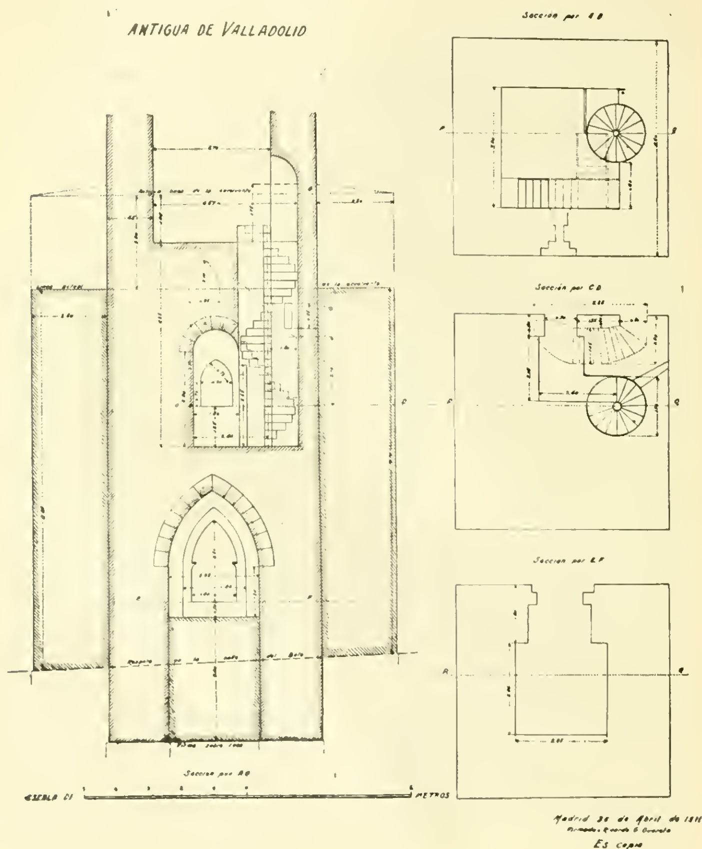
Torre románica al costado O.—Es la fábrica más interesante del monumento: mide 55 ^{m} de altura total y está formada por un prisma recto, de sillería de base cuadrada de 6 ^{m},50 de lado y 36 ^{m} de alto, con espesor medio de muros de 1 ^{m},85 y 2 ^{m},85. Su parte inferior, de 15 ^{m} de altura, se halla envuelta por un potente muro de 2 ^{m},30 de espesor refrentado de sillería que se construyó posteriormente para evitar su ruina, y cuatro cuerpos más de unos 5 ^{m} de altura el primero, segundo y último, y cerca de 6 ^{m} el tercero.

Perforan los frentes de la parte superior, libre de revestimiento, arcadas de medio punto trasdosadas de igual espesor y apeadas por columnas, constando de un sólo claro la del primero, de dos la del segundo y cuarto, y de tres la del tercero.

Elegantes impostas corridas acusan la separación de cuerpos, y los planos de arranque de las arcadas de los tres últimos son recibidos, en los cuatro ángulos, por gallardas columnas.

Corona el monumento alto chapitel, cubierto de tejas verdes y rojas, de bordes en escama que recibe veleta y cruz.

En el interior de esta torre aparece, al nivel del suelo del templo, el del primer local de la torre, que debió ser *capilla* bautismal, y se halla cubierto con bóveda cilíndrica de arco apuntado. Del estradós de esta



bóveda arranca la primitiva escalera de caracol, de piedra, que llega hasta una plataforma, de la que parte la escalera superior de madera.

En el dibujo de la planta y sección de esta torre se ve su estructura interior.

Retablo mayor.—Interesantes son las noticias históricas que sobre este soberbio retablo ha publicado mi querido amigo el ilustre artista D. José Martí y Monsó, Director de la Escuela de Artes é Industrias de Valladolid, en sus importantes «Estudios histórico-artísticos». En él aparecen las Probanzas del ruidoso pleito que puso Francisco Giralte á Juan de Juni, sentenciado á favor de éste por la Chancillería de Valladolid en 10 de Diciembre de 1549, para la ejecución del retablo en precio de 2.300 ducados, comprometiéndose Juni á ejecutarlo en seis años, en la nueva escritura fechada en 20 de Agosto de 1550. Consta, sin embargo, que en 1561 *aún le faltaba bastante para acabar.*

Consta esta magnífica obra de basamento y tres cuerpos, y se divide en cinco tramos, de planta poligonal, acomodados al fondo del ábside, los que se reducen á tres en el último cuerpo. Separan estos tramos: en el basamento, acanaladas pilastras con tableros intermedios orlados de bajo-relieves; en el primer cuerpo, cuatro resaltados intercolumnios de orden compuesto, formado cada uno por dos columnas sostenidas por volados modillones intestados en las pilastras inferiores, y coronadas por cornisamentos, y en cuyos claros campean estatuas religiosas. En la hornacina central aparece la Virgen.

Los tramos intermedios contienen bajo-relieves de asuntos sagrados, y los extremos, de muy corta longitud, se hallan limitados por pilastras y cariátides á ellos aplicados.

Sobre el eje de cada intercolumnio se eleva, en el segundo cuerpo, una sola columna, en cuyos campos intermedios aparecen, en los centros, resaltadas hornacinas que reciben también estatuas, y en cuyos costados campean bajo-relieves, reduciéndose los lados extremos á exornadas cartelas.

Las columnas aisladas del tercer cuerpo, colocadas á plomo de las del segundo, reciben en el campo central dintelado cornisamento, sobre el que se eleva la efigie de Jesús Crucificado, y en los laterales romanatos. Los campos intermedios orlados también de bajo-relieves.

El conjunto de la obra ofrece gran variedad y elegante composición, y en él se patentiza la ampulosa grandiosidad, acentuada expresión en los semblantes, actitudes movidas y á veces un tanto violen-

tas, y conocimiento de la anatomía, que son los rasgos característicos de las obras del insigne artista Juan de Juní.

Sillería. — A cada lado del retablo mayor hay tres sillas, sobre cuyos respaldos aparece un frontispicio central coronado de frontón de complicadas líneas, y cuyo campo, así como los de los tableros laterales, se halla realzado con figuras sagradas en bajo-relieves.

Capilla de Santa Ana ó de Tovar.—Perteneció á la familia de los Tovar, Condes de Cancelada. Merece reseñarse el retablo gótico, que se divide en nueve compartimientos, de los que los dos centrales contienen imágenes escultóricas, una de ellas moderna, y los otros siete, preciados cuadros con figuras sagradas, pintadas con la naturalidad y sentimiento religioso que caracteriza las obras de fines del siglo XV. Es también muy apreciable la plateresca reja que cierra la capilla por su frente, compuesta de dos cuerpos y coronada de escudos.

II

CAUSAS EFICIENTES DE LA RUINA

Las causas que han motivado el lamentable estado de descomposición en que se encuentran actualmente las fábricas del cuerpo de iglesia, son:

1.° Viciosa disposición mecánica de contrarrestos de la nave mayor.— 2.° Defectuosa construcción material.— Y 3.° Obras posteriores de reparación y reforma.

1.° El empuje resultante de cada haz de nervios de alta nave, contrarrestado por contrafuertes exteriores, cargando en falso sobre los riñones del respectivo arco transversal bajo, produjo las naturales consecuencias: depresión de la rama de este arco sometida á su acción; deformación de los arcos transversales altos, hundiéndose de corona y corriéndose en los riñones, según el movimiento de desplome de los contrafuertes; flexión de los pilares sometidos á presiones contrarias, no bien equilibradas y actuando en puntos situados á distintas alturas, y por fin desplome de los muros exteriores. En los siguientes fotograbados se acusan ostensiblemente las grandes deformaciones producidas en las nervaduras, que arrastran consigo la completa dislocación de las ple-



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VALLADOLID

Iglesia de Nuestra Señora, del Antiguo

RETABLO MAYOR

menterias que reciben y la flexión de unos pilares y completa descomposición de otros.

Las bóvedas de los ábsides de estructura, también articulada, integran sus presiones en los ángulos respectivos y son contrarrestadas por contrafuertes que arrancan del suelo. Su organismo general aparece mejor entendido especialmente en el ábside central.

2.º *Construcción material.*—Los materiales y la mano de obra son muy defectuosos, principalmente en la cimentación, en que la piedra



Estado actual de bóvedas.

arenisca empleada es de muy mala clase y el mortero escaso. En las exploraciones que ha practicado el digno arquitecto, director de las obras, D. Ricardo García Guereta, resulta, cual yo mismo tuve ocasión de comprobar en la visita oficial que hice el pasado verano, que las fundaciones del edificio descansan en un banco de cascajo de mediana consistencia con alguna veta de arena, en que apareció el agua por bajo de la capilla absidial del Evangelio. Que se multiplicaron de tal suerte los enterramientos, que, á falta de extensión superficial, se aumentó la profundidad, vaciando el banco de cascajo hasta el plomo

mismo de los cimientos á unos dos metros de profundidad por bajo de éstos, con lo cual dicho banco, no encajonado, se va corriendo y aplastando paulatinamente, ocasionando el consiguiente descenso y agrietamiento de los pilares y la descomposición de las fábricas que sustentan.

Los cimientos de la torre aparecieron también completamente sueltos, y los muros ofrecen varias quiebras, estando descompuesto el del costado E. en su parte inferior.

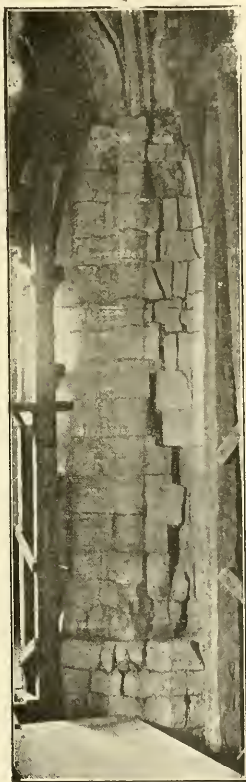
3.° *Obras posteriores de reparación y reforma.*—En el siglo XVI la



Estado actual de bóvedas.

iglesia se encontraba ya en tan desfavorables condiciones de estabilidad, que según un escritor coetáneo, «parecía que quería caerse». Entonces se aumentó la sección de algunos contrafuertes, se colocaron otros nuevos, se establecieron arbotantes para contener los empujes hacia afuera de los embovedamientos de la nave mayor, y se acodalaron los pilares de división de naves con muy rebajados arcos escarzanos, para neutralizar los empujes producidos al interior por los embovedamientos de las naves menores.

Si bien estas obras contuvieron, por de pronto, los movimientos, no podían, en definitiva, producir el resultado apetecido, puesto que las cabezas de los arbotantes se hallaban muy por cima de la resultante de los empujes altos, según puede observarse en la referida sección transversal.



Estado actual de pilares.

En esta misma centuria se construyó el coro alto ya mencionado, y las poderosas y no bien contrarrestadas presiones oblicuas de su muy rebajado arco agravaron los daños. Posteriormente se abrieron huecos y se colocaron capillas que debilitaron las fábricas, y por último, se elevaron, tal vez en el siglo XVII, las cubiertas del edificio, haciéndolas descansar en toscos machos de fábrica de ladrillo y convirtiendo las bellas losas caladas de antepecho en absurdos ventiladores. Las nuevas armaduras se terminaron en piñón por el costado occidental, en vez de peto que tenía la antigua, cual lo justifica la cornisa subsistente.

No han sido, en verdad, menos desacertadas las obras de consolidación y de reforma efectuadas en la mencionada torre. En el mismo siglo XVI se ampararon sus tres fachadas de sillería S., O. y N., no adosadas al templo, con un potente muro revestido de sillería de 2^{m},30 de espesor y 15^{m} de alto, ampliando para ello convenientemente los primitivos cimientos, y se rellenó de tierra, piedra y cascote el interior de esta parte del monumento. El nuevo muro de refuerzo si bien, por de pronto, contuvo los movimientos, resultó, en definitiva, pernicioso para las mismas fábricas que se pretendía conservar; pues simplemente adosado á ellas, al

efectuar su natural asiento, se separó ostensiblemente de los antiguos muros, y penetrando las aguas llovedizas entre ambas fábricas, descomponen el mortero de la nueva obra, y lo que es peor, saturadas de humedad las de la parte superior, al ser atacadas por los hielos producen grandes quiebras que las dividen y descomponen.

La primitiva construcción material del muro E., no reforzado con antemural, es de ángulos de sillería y fábricas de mampuesto. Algunas dovelas de la bóveda de la capilla bautismal están sueltas y partidas; el ingreso á la primitiva escalera que parte del estradós de esta bóveda, se verifica por un hueco interrumpido por el piso del actual coro, más alto sin duda que el primitivo, y sobre él se han practicado posteriormente en el viejo muro y en malas condiciones constructivas, un nuevo hueco de embarque á otra pequeña escalerilla adosada á la primitiva, otro hueco de desembarque de aquélla, por cima del embarque de ésta y uno más, que sin duda debió ser de luces. Degollado así el muro con tan absurdos rompimientos, se produjo, como natural consecuencia, el reventamiento y descomposición de los machones de sillería de las esquinas, el astillamiento de dovelas del primitivo hueco y las consiguientes quiebras en las fábricas que subsisten sobre éstas, tan torpemente reformadas. Amparado, sin embargo, este frente por las fábricas de la iglesia que le sirven de apeo, ha podido contenerse hasta el día; pero declarada la ruina inminente del templo, peligra también la torre, cuyas fábricas superiores se conservan en mejor estado, si bien aparecen algunas quiebras, y parte de la sillería se halla muy deteriorada en los paramentos.

Conjunto exterior del monumento.—Las capillas adosadas al templo, los mal entendidos arbotantes, la desdichada reforma de los tejados y la deforme casa del párroco, ocultando la portada S. de ingreso al templo, contribuyen, de consuno, á privar al conjunto de los naturales encantos que ofrecen los monumentos góticos.

III

CONCEPTO ARTÍSTICO-ARQUEOLÓGICO

Obras románicas.— El pórtico ó galería y la bellísima torre corresponden genuinamente, por sus formas y estructura, al siglo XII.

Obra ojival.—Las gruesas capas de guarnecido que cubren sus fá-

72



Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

VALLADOLID

Iglesia de Nuestra Señora del Antiguo

COSTADO SUR DEL TEMPLO

bricas interiores y sus elementos ornamentales, impiden formar una precisa clasificación. Enumeraré, no obstante, los elementos de juicio que creo distinguir.

El organismo primitivo del templo, cuyos contrarrestos de alta nave están formados por contrafuertes exteriores y no por arbotantes, son todavía de tradición románica. Las basas de pilares de división de naves parecen también de igual época, y sus cañas de núcleo cilíndrico, rodeado de columnas empotradas, deben alcanzar ya los albores del XIII, así como los arcos transversales de naves bajas, con sus redondeadas aristas, formando junquillos, y los arcos diagonales de bóvedas bajas, de sección trilobada. Los de sección acorazonada de las bóvedas altas son algo posteriores.

Las ventanas de alta nave corresponden á la XIII centuria.

El rosetón del O. es de estructura románica.

Los follajes que exornan los capiteles parecen mejor sentidos que la fauna con ellos entrelazada, y hasta donde es posible juzgar sus no bien definidas formas, parecen corresponder al siglo XIII.

En vista de estos datos, juzgo que el cuerpo de iglesia debe corresponder al siglo XIII y que habrá sido probablemente erigido en el reinado de Alfonso IX (1230-44) en vez de Alfonso XI (1350 69) como afirman los historiadores, y la obra que realmente puede corresponder á este último reinado es la de los ábsides.

Juicio sintético.—El cuerpo de iglesia, á pesar de sus defectos de organismo, ofrece proporciones adecuadas, agradable conjunto y estimable valor arqueológico como monumento de transición; pero cortadas completamente sus perspectivas interiores por deformes arcos de acodalamiento, cubiertos sus organismos por gruesas capas de yeso, que no permiten precisar sus ornatos y perfiles, y ocultadas sus fábricas exteriores con las incongruentes formas que ofrecen los detestables aditamentos construídos en diversas épocas, resulta tan adulterado el conjunto del monumento, que no ofrece más encantos interiores que el bello retablo mayor, y que sólo presenta exteriormente, como trasunto de su pasado, la encantadora torre y algún que otro detalle ornamental de la iglesia, pues el pórtico ó galería N. á medio restaurar, tampoco ofrece en el día atractivo alguno.

IV

PLAN DE RESTAURACIÓN

Declarado el edificio Monumento nacional por Real orden de 11 de Mayo de 1897, se confió la dirección de los trabajos al arquitecto don Antonio Bermejo, quien en el año 1900 y parte del siguiente, efectuó el derribo y reconstrucción del hastial O. que mira á la calle de Solanilla, atirantó el muro N. y efectuó algunas obras de reparación.

Por fallecimiento de este señor, fué nombrado, por Real orden de 7 de Febrero de 1901, director de las obras el arquitecto D. Vicente Lampérez, que efectuó la reconstrucción del pórtico N. no terminado por falta de fondos, y armó el andamio volado del chapitel de la torre, y habiendo renunciado el cargo, le reemplazó, á propuesta de la Junta de Construcciones civiles, el arquitecto D. Ricardo García Guereta, por Real orden de 6 de Marzo de 1908.

Entre tanto, se acentuaban más cada día los daños aparentes en la iglesia y cuerpo inferior de la torre, y puesto que el Sr. Lampérez había ya reconstruído las fábricas del pórtico ó galería N., se vió el señor Guereta en la precisión de no emprender las obras complementarias de talla de dicho pórtico, y efectuar, en su lugar, el descombramiento del interior de la torre, para poder consolidar sus cimientos, demoler la zona superior de la envolvente, en una altura de tres metros, construir un castillete circundante que, cargando sobre la coronación del resto del muro envolvente, recibiese en firme el andamio volado del chapitel y reconocer las fundaciones y pilares del templo, cubiertos con gruesas capas de yeso.

Estos reconocimientos pusieron de manifiesto el gravísimo estado en que se encuentra hoy el cuerpo de iglesia, según se ha visto en el capítulo anterior, y la imperiosa necesidad de proceder á su demolición, por lo cual se plantea desde luego el grave problema relativo á la extensión y clase de obras que, con tal motivo, deben efectuarse.

En mi modesta opinión se impone la necesidad de conservar los ábsides situados al E., especialmente el central, que cubre tan magnífico retablo y que debe á toda costa conservarse en el sitio para que fué erigido. Al O. la bellísima torre románica, cuya restauración es

de esperar se termine felizmente, á pesar de las dificultades que entraña, dada la pericia y reconocido celo del Director de las obras señor García Guereta, y al N. la galería, también románica, cuya conservación se impone en razón á los desembolsos efectuados por el Estado en la parte de restauración ya ejecutada.

Ahora bien; como la demolición de las fábricas ruinosas debe efectuarse en el más breve plazo posible, á fin de evitar las funestas consecuencias que su derrumbamiento podría producir á la torre que tanto interesa conservar, sólo quedarán en pie, si así lo estima conveniente la Superioridad, tres fábricas aisladas y distantes entre sí. Si no se efectúa la reconstrucción de la iglesia, entonces sólo podría aplicarse el local, cerrado con verja, á museo de arte religioso ú otro fin análogo, en el que los objetos artísticos extraídos de la demolición pudieran colocarse hábilmente entre las plantaciones que, con sus naturales encantos, imprimiesen al conjunto mayores atractivos.

Si se efectúa la reconstrucción del templo, se presenta el problema arqueológico, relativo á si deben ó no reproducirse las antiguas fábricas con sus formas y defectuosos organismos. La solución, á mi juicio, no es dudosa; al demoler el edificio antiguo, desaparece con él su historia y no cabe ya por lo tanto la restauración. En el nuevo edificio, como obra de la generación actual, no se deben reproducir estructuras imperfectas y ya completamente perdidas, pues se falta á la vez al buen sentido y á la verdad arqueológica é histórica. Si bien en el eclecticísimo actual cabe, y hasta encuentro lógico que la nueva obra se inspire en el arte ojival para que no disuene de la de los ábsides, pero creo, debe en todo caso ser de estructura razonada y sencilla, suprimiendo por completo los perjudiciales aditamentos posteriores que tanto desvirtúan y ocultan las antiguas fábricas románicas y ojivales susceptibles de conservarse á fin de que formen con las nuevas un agradable y utilitario conjunto, que, hermoseando el sitio, suministre también á los arqueólogos y artistas provechosas fuentes de enseñanza.

ADOLFO FERNÁNDEZ CASANOVA.

EXCURSIÓN Á TERMES

Era la cuarta vez que emprendía el camino hacia esta antigua y escondida ciudad y el cuarto ensayo para llegar á ella más brevemente. Pero en éstos iba del mal en peor.

La primera vez había llegado por Atienza, desde Sigüenza, en cochecillo correo, y desde Atienza á Campisábalos á caballo, empleando todo el día en la última jornada. Otra vez, desde el Burgo de Osma, todo á caballo y teniendo que pernoctar en Caracena, salvo de los peligros que aquellos despeñaderos ofrecen. Proponíame ahora llegar á Ayllón por la provincia de Segovia, y esto sí que proporciona molestias y ejercicios de paciencia para el que tal emprenda.

Pero si resultaba el camino más largo y penoso de todos, aún podían soportarse sus fatigas por los motivos de atención tan interesantes que proporcionaba el recorrido de aquellos lugares.

De Madrid á Segovia es tan conocido que no hay que notar nada nuevo. En Segovia, sin embargo, pueden observarse algunas novedades muy importantes. A más del progreso patente en toda la ciudad, debido á su enlace con la vida moderna, con más confortables hoteles y mejoras en sus casas y calles, bien merece que todo viajero disfrute del conjunto verdaderamente estético que ofrece el acceso al Alcázar.

Erigido ante éste el monumento á Daoiz y Velarde, obra eminente, y sin duda la mejor hasta ahora, del escultor Marinas, bien le va por fondo aquel soberbio torreón de Don Juan II, que en nada le empequeñece, á pesar de su mole. Efecto de tales obras, heridas por el brillante sol de Segovia, se disfruta en aquella elevada plaza de un conjunto solemne, debido al acuerdo del genio artístico patrio más castizo, antiguo y moderno.

El resto de tan monumental ciudad se ve en general mejor cuidado y procurando que no pierda, antes al contrario, conserve su carác-



Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

BRONCES IBERO-ROMANOS

Encontrados en las ruinas de Termes

(MITAD DEL TAMAÑO DE LOS ORIGINALES)

ter, persistiendo en las nuevas construcciones aquellos singulares encalados de las fachadas, que las hacen aparecer como adornadas con caprichosas colchas de encajes, siendo de lamentar tan sólo la lentitud en la restauración de algunos monumentos y el abandono de otros. En la Catedral también se nota cierta atención estética al colgar sus tapices y exornar más apropiadamente la ante-sacristía, donde pende el cada vez más admirado *Cristo en la Cruz*, que donó la Marquesa de Lozoya, y que todos admiten como de Alonso Cano.

Pero en Segovia comienzan las peripecias del viaje, emprendido tal cual me lo había trazado.

Dispuesto á visitar las ruinas de Duratón, de que tenia noticias, precisaba para ello llegar á Sepúlveda, y existiendo un coche-correo que á diario hace este viaje, monté en él á las diez de la noche, en aquella plaza que tiene por fondo el precioso ornato del ábside de la Catedral, cuajado de pináculos y arbotantes, que en aquella ocasión producían el mayor efecto iluminados por la luna.

Pasando después bajo los arcos del gran acueducto, pronto nos hallamos en la carretera que habia de llevarnos hasta Sepúlveda.

La noche era clara y templada, al menos á la salida de la ciudad, pero bien pronto comenzaron á correrse las nubes, y soplando un viento demasiado fresco, nos hizo adoptar ciertas precauciones á los que viajábamos en los asientos menos resguardados.

Algunos relámpagos anunciaron la proximidad de una nube tempestuosa que, corriéndose en dirección de la carretera, ocultó la luna, y aunque fué más el aparato que sus efectos, interrumpió por algún tiempo la serenidad de la noche.

Con esto y algunas paradas llegamos á las dos á Turégano. La luna había vuelto á brillar é iluminaba el paisaje con claridad tal que se distinguían perfectamente los objetos.

La amplia plaza de Turégano aparecía dominada por la masa imponente de su castillo, en bastante buena conservación; de aquel prelacial castillo-iglesia en que tantas cosas habían ocurrido.

Aunque su aspecto exterior es de fortaleza, su interior lo constituye una iglesia de tres naves. Reedificado principalmente por un Obispo, bien se nota que procuraba el Prelado tener un lugar fuerte en donde guarecerse.

Entre otros episodios en él ocurridos, recordé aquel interesantísi-

mo de que he dado cuenta en otro estudio (1), cuando fué detenido allí el Príncipe aragonés consorte de Doña Isabel I por los nobles castellanos, después de proclamarla Reina, no dejándole llegar á Segovia, donde ella se hallaba, en tanto no firmó los capítulos de su intervención en el gobierno hasta en los detalles más especiales heráldicos. Más tarde en él sufrió prisión el famoso secretario Antonio Pérez.

Pero el camino hacíase largo y frío. Llevábamos cinco horas de viaje y aún no podíamos estimarnos á la mitad de su recorrido. Sólo distraía nuestro cansancio la contemplación del más frondoso y extenso pinar que puede imaginarse, y que con otros podría constituir una enorme riqueza, y cuando comenzaba á apuntar el día tuvimos que cambiar de coche en el pueblecito de Cantalejo, para emprender nueva caminata y repartir el correo.

No puedo precisar los pueblos y lugares que pasamos; sólo diré que cerca de las diez de la mañana, es decir, á las doce horas de salir de Segovia, molido y quebrantado, sin haber podido cerrar los ojos en toda la noche, entrábamos en la pintoresca villa de Sepúlveda, notable tanto por su posición como por su historia.

Toda la provincia de Segovia es extremadamente llana, así que sorprende, al volver una pequeña colina, encontrarse con Sepúlveda, cuyas casas, colgadas en las vertientes de una gran grieta, ofrecen el más pintoresco aspecto.

El coche pasa por delante de todas ellas, al otro lado del barranco, así que para salvar éste hay que describir una gran curva, en parte alargada por exigencias caciquiles de cierto vecino influyente. Pero una vez penetrando en la villa, encuéntrase á ésta de aspecto señorial y desahogada, con muy buen caserío, palacios con blasones y hermosos templos.

Sus restos tradicionales é históricos aparecen por varias partes; de sus murallas, con siete puertas, de las que tomó su nombre la villa, *(Septen pública)*, aún se conservan buenos trozos, y las siete llaves con que las cerraban se ven en un cuadro del salón del Ayuntamiento, luciendo además en su escudo.

En su archivo se conservan, con gran estima, documentos interesantísimos, entre ellos el tan nombrado *Fuero de Sepúlveda*, otorgado por Alfonso VI en 1076. Ocupada y perdida la villa varias veces por

(1) V. en la *Revista de Archivos* «El escudo de España», 1910.

los cristianos, fué definitivamente recuperada en 986 de Jesucristo.

Varios templos de monumental aspecto se destacan entre las casas ó en la cima de los contiguos montículos, todos construídos con hermosos sillares, de esa piedra á la que el sol de los siglos da en Castilla el color del oro; de todos ellos, el principal es el del Salvador, constituído por una hermosa nave, con ábside y pórtico lateral, mas una torre de solemnes líneas y ventanales.

Es muy digno de notarse en este templo la pureza de su estilo, y debe considerarse cual modelo de los más acabados como construcción del estilo románico á principios del siglo XII, á que pertenece; no creo que pueda presentarse en toda España otro ejemplar de bóveda de medio cañón cubriendo amplia nave más grandiosa é intacta, lo que le da un aspecto de solemnidad no logrado por las de crucería, que generalmente cierran nuestras iglesias románicas.

Gracias sólo á la robustez de sus muros, de más de metro y medio de espesor, han podido resistir al empuje natural en estas especies de bóvedas: el ábside es también de cuarto de cascarón, y la ornamentación general de capiteles y franjas, aunque muy primitiva, muy característica; algunos sostienen haberse edificado tan hermoso templo en la Era de MCXXXI (año 1093), según la inscripción de un sillar del ábside, pero algo más tarde debió terminarse.

En colina frontera se destaca otra gran iglesia con elevada torre, llamada de Nuestra Señora de la Peña.

Es también toda ella de piedra, con gran pórtico y portada románica, muy bella por su ornamentación escultórica, pero ha sufrido tales modificaciones, en su interior principalmente, que está desfigurada por completo.

En la iglesia de San Justo, también de origen primitivo, enseñan una cripta funeraria interesantísima; de construcción románico ojival, conserva aun el ara, á cuyos lados existen dos esculturas ó altos relieves, de una Virgen y un Obispo, de la época de la cripta, y de gran interés para la historia del arte (1).

También es muy notable otra estatua de un Evangelista, quizá un San Juan, del siglo XII, que luce en su hornacina sobre la puerta de la iglesia de Santiago, único templo que por allí tiene ábside de la-

(1) V. láminas y estudio de todo ello por el Sr. Serrano Fatigati en el año 1900 de este BOLETÍN DE EXCURSIONES.

drillo, al estilo de otros de la región occidental de la provincia (1).

De todo ello tuve ocasión de informarme con gran precisión, gracias al encuentro de la caballerosa personalidad de D. Luis Sánchez de Toledo, gran aficionado á las glorias de Sepúlveda, y que se ofreció á acompañarme á Duratón, objeto principal de mi estancia en la histórica villa.

En su grata compañía emprendí el camino hacia tal sitio, y como á una legua, á campo atraviesa, distinguí dos pueblecitos que cerca del río Duratón se asentaban; el primero una aldea, y el segundo de nombre del río, con no mucho mayor vecindario.

En éste pude observar, en sus cercas y casas, restos arquitectónicos de muy buenas proporciones. Algunas monedas antiguas, guardadas por sus vecinos, formaron la cosecha arqueológica de aquella tarde, todas ellas encontradas en los terrenos de la ciudad antigua.

Pero ¿adónde se hallaban éstos? Por ninguna parte sobresalía nada que pudiera delatarlos. Y señalando á una somerísima eminencia próxima, allí — decían — están *los mercados*, y de ellos salen estas monedas y otros objetos.

Atravesamos aquellos campos, muy buenos para garbanzos, según decían, y bien puede desafiarse á cualquiera á que afirmara que allí hubiese existido nunca ciudad alguna, tan llanos y despoblados se encuentran; sólo hacia un extremo se notan como los cimientos de dos grandes cercas, que llaman *los mercados*, y allí es donde suelen encontrarse las monedas y restos de bronces y cerámica. Tales son los de la antigua Confloenta ó Segortia lacta de Ptolomeo, y el Itinerario de Antonino, según Ceán Bermúdez, citada por Morales á propósito de un ara dedicada á la diosa Cibeles que leyó en su Viaje (2), y allí, sin embargo, se efectuaron importantes descubrimientos en el siglo XVIII, de que da detallada cuenta Ceán Bermúdez en su *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España* (3), y que no serían los últimos, sin duda, de efectuarse allí nuevas excavaciones.

Alcanzada la carretera, ya anocheciendo, llegamos á Sepúlveda, cuando lucía su iluminación eléctrica, después de contemplar sus

(1) También los estudia el Sr. Lampérez en su *Historia de la Arquitectura cristiana española*, tomo I, pág. 497.

(2) Discurso general de las Antigüedades de España.

(3) V. pág. 187.

frondosos alrededores. En la plaza bailaban al son de la dulzaina y el tamboril numerosas parejas, y como el excursionista en todo debe fijarse, ocasión es ésta de consignar la belleza especial de las mujeres de Sepúlveda, algunas de tipo extranjero muy fino. No olvidaré la especial presencia de aquella que vi desde la fonda, asomada á un alto hueco de próximo torreón, bajo un bello alero románico, y que por su puro perfil y rubios cabellos, vestida de blanco, parecía virginal castellana de los siglos medios que por evocación allí aparecía.

Repuesto de las fatigas de la noche anterior, traté de continuar el viaje; pero como quiera que el correo prosiguiese en un endiablado tilburi, con sólo un asiento á más de el del auriga, y éste estuviera tomado, hube de resignarme á aceptarlo en una tartana sin muelles que marchaba hacia Riaza; y aunque el camino era llano y excelente, pues las carreteras de Segovia son inmejorables, jamás podía imaginarme lo que fuera viajar en un carro sin muelles y á cierta velocidad, pues el efecto es tal que aún no comprendo como haya pulmones y entrañas que lo resistan. Vivo, á pesar de todo, llegué á Riaza, al pie de la sierra de su nombre, y allí pude lograr al fin algún descanso.

Nada más hermosamente lozano que los alrededores de este pueblo: al atardecer, los verdores del paisaje son tales, que nunca dibujó la rica paleta de la naturaleza masas más jugosas; sentado en una peña aspiré el más oxigenado y puro aire, y una sensación de compenetración con tan bravía naturaleza experimentaba, cuyos compactos follajes prestaban toda su frescura al ambiente.

También estaban de fiestas en Riaza; su plaza principal había sido convertida en un circo taurino, que por la noche servía de salón de baile; en un tabladillo central la orquesta, formada por la dulzaina y el tamboril, reforzados por la gaita y el bombo; las muchachas, algunas muy elegantes, se entregaban al baile, y el alcalde, desde el balcón consistorial, se complacía en como presidir la fiesta. Sobre aquel balcón descollaba el escudo de la villa, que por razón aún para mí inexplicable, ostentaba en su cuartel inferior un gran pez sobre las ondas de un mar; raro blasón, á mi entender, para tal pueblo.

Aquella plaza, con sus soportales y balconaje, era lo más característico del pueblo, pues sus templos no ofrecen nada de particular.

Buscando algo en ellos esperé al día siguiente para subir á la ermita de la Virgen de Ontanares, muy celebrada, asentada en la ladera de Sierra.

Acudían, en efecto, numerosas gentes por los caminos que á ella conducen: unos á pie; muchos en cabalgaduras lujosamente enjaezadas, con las mozas á la grupa, porque la subida es áspera y nada corta; algunos en carros con largos tiros de briosas mulas.

Una vez en la ermita, el espectáculo es hermoso; desde allí divísase casi toda la dilatada llanura de la provincia, y alrededor de la iglesia se extiende amplia pradera, sombreada alrededor por hermosos árboles; varias fuentes de finísimas aguas dan mayor amenidad á aquel deleitoso sitio.

De buena gana hubiera permanecido allí para presenciar las fiestas, pues á ello me convidaba hasta la amable franqueza de aquel simpático concurso; pero había que aprovechar la salida del correo y bajé al pueblo para ello, con más facilidad que había subido á la ermita.

Al llegar á la administración me dijeron que aquel saldría pronto para Ayllón en una tartana. ¿Sin muelles?—pregunté sobresaltado—; pero asegurándome lo contrario, quedé más tranquilo.

En aquel tolerable vehículo salí, en efecto, para Ayllón, marchando por la carretera mejor cuidada que he visto. Bordeada á ambos lados por espesos robles, parece más bien la calle de un jardín que no un camino vecinal entre dos pueblos. Ayllón es por aquel lado el último pueblo de la provincia.

Preséntase á la vista muy pintoresco con sus elevados campanarios, como asentado á la falda de una alta ladera; un arco de la muralla le sirve de ingreso, y antes de llegar á la plaza, y casi apoyada en el arco, destácase á la derecha una de las más bellas fachadas de casa medioeval que pueden verse en España.

Llámanla la casa de D. Alvaro de Luna, por decirse que la habitó el gran privado en su destierro, pero su arquitectura es del tiempo de los Reyes Católicos, según reza una inscripción que se lee sobre la puerta. Modernamente restaurado con verdadero acierto (cosa rara, y más en un apartado pueblo), puede presentarse como especial modelo de arquitectura civil de su tiempo. Es toda de piedra, con preciosas ventanas, gran portada y voleado alero, sintiendo no tener fotografía para ofrecerla á los lectores.

Como se hacía tarde, apenas me detuve, á pesar mío, en tan atractivo pueblo, centro de concurridas ferias y del comercio de granos, pues despertaban mi interés tanto pintoresco campanario de otras tantas iglesias y otros restos monumentales que divisaba; y dejando atrás todo ello, ya á caballo, pues otro medio de transporte es imposible para tal jornada, aún de día llegué á Cuevas de Ayllón, primer pueblo de la provincia de Soria.

Realmente, está bien hecha la división de las tres provincias limítrofes de Segovia, Soria y Guadalajara, pues cada una presenta distinto carácter en su suelo. Apenas llegado á Cuevas, el paisaje cambia por completo, y á la clara llanura segoviana substituye el rojo y quebrado terreno de la de Soria. No lejos de allí comienzan los grandes desniveles de la de Guadalajara, con sus escarpadas sierras y sus limitados valles.

El pueblo de Cuevas de Ayllón es, por lo demás, pintoresco en extremo; aunque de pobre y escaso caserío, metido en un barranco, parece que las casas están como colgadas; unas escarpadisimas peñas, con calzadas escalonadas, dan acceso á su robledal propio, amparo del pueblo, y pasado éste comienzan á verse, cerrando el horizonte por Oriente, las sierras que rodean á los lugares de Termes.

Siguiendo el llamado camino real, en parte antigua calzada romana, llegamos ya muy de noche al pie de la bella ermita de Nuestra Señora de Tiermes, que á aquellas horas, á la luz de la luna, ofrecía romántico aspecto, y saludándola hasta el día siguiente, era muy cerca de la media noche cuando mi acompañante y yo llamábamos á la puerta de nuestro *hotel* en Manzanares. Mi gran amigo D. Faustino Calzado, el señor cura de este pueblecito centro de mis operaciones veraniegas, nos franqueó las puertas de su hospitalario albergue, en el que había de pasar en su amable compañía larga temporada. Así, al cabo de cuatro días, sin más que el preciso descanso, llegaba al término de mi viaje, á una distancia en línea recta de menos de cien kilómetros del punto de partida.

* * *

Con gran acierto denominaron *Termes* los antiguos á la ciudad que se extendía al pie de la actual ermita *(termen- terminus)*, pues allí termina, en efecto, la región castellana del Duero, separada por alta sierra de la del Tajo.

La sierra Pela, que ha habido que franquear en todo tiempo para pasar á la otra vertiente, se levanta como muralla frente á la ciudad arruinada. Los restos de la calzada romana se ven aún á la salida del recinto, y muy cerca pasó el Cid cuando se dirigía desterrado á las tierras bajas, deteniéndose un momento en el paso de Torre Plazo, á muy pocos kilómetros más hacia Oriente en la misma sierra.

A la orilla de un riachuelo que en ella nace, llamado hoy el Manzanares, y á unos tres kilómetros del pueblecito del mismo nombre, comienza á elevarse una colina hacia el Occidente, que en este extremo aparece extraordinariamente escarpada.

Aquí establecieron sin duda los primitivos pastores iberos una fortísima ciudad defensora de todos aquellos pasos, y los restos que de ella quedan son verdaderamente imponentes y admirablemente preparados para la defensa.

La entrada á esta ciudad se hallaba en aquel extremo excavada en la roca, que, como cortada á pico, ofrecía una inexpugnable muralla. Aún se ven allí las áreas de sus casas y viviendas, excavadas en su parte inferior, pues la superior sería de tapiales con cobertizos, con sus escaleras, alacenas y silos, abandonados desde hace más de veinte siglos, pero aún mostrando su disposición y contextura. Porque en ellas habitaban aquellos terribles termestinos, fieles aliados de los numantinos durante la guerra con los romanos.

Bien lo comprendieron éstos, por lo que marcharon contra Termes para destruirla, pero fueron rechazados dos veces con grandes pérdidas, una al mando del procónsul Quinto Pompeyo.

Destruida Numancia, fué también sometida Termes al poder romano por el cónsul Tito Didio, pero más benigno con los termestinos, les permitió seguir viviendo en aquel lugar, aunque con la condición de que habían de abandonar sus fuertes y establecerse en la parte baja del cerro, al Oriente y Mediodía, naciendo así la nueva ciudad al lado de la antigua, aunque dominada por un fuerte castro, que aún subsiste, levantado sobre la parte más alta del nuevo recinto.

Por esta particularidad de ofrecerse la ciudad antigua ibera al lado de la moderna romana, tienen estas ruinas un interés grandísimo, pues seguramente no se dará otro ejemplo más palpable.

Los nuevos habitantes siguieron en parte las tradiciones constructivas en aquella localidad, pues sus moradores las hicieron en parte

excavadas en la roca, aunque después las distribuyeran y exornaran al gusto romano.

La prosperidad de que disfrutaron las ciudades del Imperio en los dos primeros siglos de nuestra Era, hizo que á todas partes llegasen aquellos refinamientos de la vida regalada que les proporcionó el señorío del mundo. La ciudad de Termes desarrolló un lujo y esplendor especial en sus edificios públicos y privados, alcanzando además un gusto artístico tal, que todo lo que aquella tierra nos descubre se distinguen por su perfección y calidad singulares.

Abundante en aguas, gracias á los acueductos y canales, por los que las trajeron de unos manaderos del próximo lugar llamado hoy de *Pedro*, elevaron suntuosas thermas y hermosas casas con jardines y fuentes. Los templos, foros, basílicas y demás grandes construcciones fueron dignas de la ciudad más importante; los mosaicos y frescos lucían en ellas, y por sus amplias proporciones se comprende su suntuosidad y magnificencia.

Todo esto debió ser destruído por los bárbaros en el siglo IV, por medio de horroroso incendio, del que quedan las señales más evidentes, y así permaneció la ciudad largas centurias, hasta que en nuestros días han sido objeto de exploraciones ya importantes.

El nombre del Conde de Romanones tendrá que aparecer siempre como el de impulsador de esta empresa. Requerido por personas meritísimas, visitó, hace tres años, aquellos lugares, disponiendo en el acto los primeros tanteos; después, al ser Ministro de Instrucción Pública, dejó establecidos, puede decirse, los trabajos encaminados al mayor esclarecimiento de tan importante asunto, habiendo tenido el que subscribe, tanto el pasado como el presente año, ocasión de experimentar por ello las más gratas emociones.

El aspecto que ofrecen estas ruinas es muy distinto del que presentan otras, tales como las de Duratón, Uxama y otras, de las que apenas sobresale nada que dé idea de haber existido allí edificación alguna.

Al dirigirse uno á la ermita de Nuestra Señora de Termes, por la amena ribera del Manzanares, desde el pueblecito del mismo nombre, bien se nota, á cierta distancia, que nos acercamos á una importante ciudad abandonada.

En la parte alta se distingue el castro, con sus fuertes muros; más

abajo se nota ciertas estancias excavadas en la roca; al medio de la ladera otras destruidas construcciones, y á la izquierda un enhiesto tormo, que aún se sostiene en equilibrio á pesar de su abovedado remate.

Acercándose más encuéntrase con la llamada *Puerta del Sol*, excavada en la roca, y que debió ser de fuerte defensa, y á su lado bien pronto se distinguen las gastadas gradas del teatro.

Penetrando por la Puerta del Sol y ascendiendo hasta la ermita, hállase con la puerta que da ingreso á la cerca, propiedad ya del Estado, entre la iglesia y el castro, que debió constituir el recinto más eminente de la ciudad.

Allí estaba el foro, la basílica, quizá el pretorio y otras principales construcciones, y allí es donde han dado los trabajos los resultados más satisfactorios.

Nunca podré olvidar la tarde del año pasado en que los obreros, llegando á un rincón al lado de la puerta del castro, donde sin duda se habían acumulado residuos de alguna exploración lejana, dieron con los restos de una estatua ecuestre de bronce, de tamaño natural, que debía ser hermosísima, á juzgar por los fragmentos que de ella aparecían, como una pierna del caballo, parte del testuz, dos dedos de la mano del jinete y trozos de su ropaje, un busto de un Emperador y otros objetos que se custodian hoy en el Museo Arqueológico Nacional.

Del resultado de las exploraciones en el año pasado dí cuenta, á más de la Memoria oficial, en la *Revista de Archivos* (1911, I, pág. 1.ª), y en el presente, aunque no he hallado lo que era mi especial afán, es decir, los subsiguientes restos de la estatua ecuestre, no por ello han dejado de salir á la luz del día notables fragmentos y objetos preciosos.

La ciudad debió ser tan suntuosa como pintoresca, porque extendióse por la ladera del cerro, sin murallas, caso raro; pero así fué determinado por los señores del mundo entonces, que por lo demás nada tenían que temer, debiendo ofrecer su conjunto un hermoso golpe de vista desde la llanura frontera.

Pero aquella indefensa disposición al cabo le fué fatal, porque habiendo decaído tanto el imperio y viniendo los bárbaros, ellos debieron concluir con tan suntuosa ciudad, incendiándola de uno al otro

extremo, siendo tan intenso el fuego, que aún hoy asombra la cantidad de cenizas y carbones que por todas partes aparece.

Abandonando el sistema de calas y zanjas que había empleado el año pasado, propúseme éste desalojar por completo aquella parte adquirida por el Estado y que siempre consideré como la más principal de la ciudad; con esto motivo pude observar hasta dónde llegaron los estragos del incendio, pues las cenizas abundan sobre todo y los efectos de la calcinación son terribles.

En algunos sitios aparecían aún aglomerados los cadáveres de los que, poseídos del pánico, se acogieron á lo que consideraban el lugar más fuerte; los cráneos más completos, pero los huesos calcinados; aún en los de las manos de algunos se hallaron sus anillos y pulseras; las techumbres de las casas derrumbadas cobijaban también, aunque destrozados, los vasos y utensilios; formando contraste curioso con toda aquella destrucción, la presencia de un precioso é irisante lacrimatorio ó pomo de vidrio, finísimo, que apareció en un hueco de un muro, y que la falta de pericia necesaria por parte de un obrero, le hizo estallar lastimosamente en mil pedazos.

Aunque la cantidad de tierra y cenizas que hay que extraer supera á lo previsto, gracias á los trabajos efectuados puede distinguirse ya perfectamente determinado todo el muro oriental del castro, que daba sobre la plaza, y las edificaciones principales del foro.

En la plaza queda al descubierto su ancha acera, con varios pedestales, cuyas estatuas aún no han aparecido, ni tampoco los epígrafes, que nos darían noción de lo que eran. Una amplia escalinata de once peldaños da acceso á las edificaciones superiores, entre estas una basílica de sala cuadrada con galerías á su alrededor y tribunal recto, no absidal, como el de Pompeya, por no permitir otra cosa la presencia del muro del castro, en el que se apoya.

Frente á la puerta del castro, contigua á la basílica, comienza una ancha calle con muchos edificios á ambos lados, y en uno de los más cercanos al templo, que después se cambió en ermita, existía amplia estancia ó salón, en el que se encontraron curiosos restos y objetos.

Entre éstos salen con frecuencia grandes astas de venado, con cráneos de jabalíes, lobos, zorros y toros, lo que indica que debían

ser grandes cazadores, adornando después sus casas con los bucráneos de aquellas reses y alimañas por ellos vencidos.

Al Norte del castro se acabaron de poner este año al descubierto todos los mosaicos de una hermosa casa que debió existir allí, compuesta de un salón ó atrio central rodeado de dependencias, algunas circulares para los baños, de cuyas pilas redondas aún se ven sus asientos y regueras.

Más abajo, á la mitad de la ladera, se observa aún enhiesto el ángulo de una de las dependencias de que hemos hecho mención, que son las de unas importantes termas, perfectamente comprobados sus departamentos, tales como el *caldarium*, todo él soterrado por amplias atarjeas para el aire y el agua caliente; al lado, el *frigidarium* con hermoso mosaico orlado de preciosa greca, comenzando en él la gran piscina, á la que se bajaba por tres escalones, perfectamente conservados; al otro extremo del *caldarium*, el gran salón, con frente absidal y menudo mosaico, bastante destruído, pero manifestando su amplitud, pudiéndose distinguir aún al extremo de este salón las gradas para el ingreso de estas dependencias.

En la parte más baja de la ladera aún se ven otras construcciones someras que pudieran corresponder al circo-hipódromo, habiéndose hallado en su proximidad la piedra ungüentoria.

De los objetos menudos que han ido apareciendo, los más abundantes son los productos cerámicos.

A más de las numerosísimas tejas de admirable cocción, muchas con la marca OF. HERNINI. = *antefixas*, y toda clase de ladrillos, el número y variedad de fragmentos de vasos es grandísimo.

Muchos, sin duda, habían sido importados, sobre todo los de barro rojo llamado saguntiano, con finísimas labores y relieves, pero otros debieron ser allí fabricados, apareciendo algunos blancos con dibujos negros de marcadísimo carácter ibero; de éstos ninguno tan notable como el que publicamos. También salieron otros de barro negro, con variedad tal de formas y calidades, que realmente ofrecían una serie curiosísima.

No resultaron restos escultóricos de bronce tan importantes como el anterior año; pero en fíbulas y broches, guarniciones de espadas y puñales, pulseras y anillos, y otros utensilios, ofreciéronse delatan-



Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

HIDRIA IBERO-ROMANA

Encontrada en las ruinas de Termes

(UN TERCIO DEL TAMAÑO DEL ORIGINAL)

do el lujo y exquisito gusto artístico de aquellos habitantes. Las monedas, imperiales é ibéricas, tampoco escasearon.

Pero la magnitud de los recintos es tal, que no puede ponerse de manifiesto todo cuanto fuera de desear en el tiempo disponible, porque sobreviniendo las lluvias con regularidad casi matemática, fué preciso cesar en la empresa, hasta por falta de brazos disponibles, pues todos tenían que acudir á sus labores. Otro año quizá pueda avanzarse más en el total descubrimiento, por lo menos de la parte cercada; en éste, á pesar de mi estancia de cerca de dos meses, bien puedo decir que tuve que abandonar aquellos trabajos cuando despertaban el mayor interés.

La ermita es también digna de especial mención. En su origen fué un templo romano, como puede observarse analizándola por sus muros inferiores; pero después de la Reconquista fué ampliada con un ábside románico y un pórtico del mismo gusto por su lado del mediodía, de arcos sobre columnas pareadas con capiteles historiados, por lo que ofrece el todo un bello conjunto. En su interior nada de particular encierra, si no es guardar en su altar mayor, al pie de la Virgen y en una urna, un *humnos* ó amorcillo dormido, de mármol blanco, de procedencia clásica, quizá del antiguo templo.

Una vez preparados los mosaicos, con suficiente capa de tierra sobre ellos para evitar su deterioro durante el invierno, cerrada por completo la cerca y embalados los objetos portátiles, emprendí el regreso; pero en la dirección del Sur, atravesando los barrancos de la sierra Pela, y despidiéndome de aquellos lugares en el momento mismo que desde la cumbre se percibe la línea de las dos vertientes, la una hacia el Duero y la otra hacia el Tajo, límite natural y político de las provincias de Soria y Guadalajara.

Penetrando ya en ésta, encuéntrase bien pronto el pueblo de Campisábalos (Campos albos) á 1.600 metros sobre el nivel del mar, con preciosa iglesia románica, que ofrece en su fachada la particularidad de un friso escultórico, de alto relieve, representando escenas del campo, y cuyas portadas y capilla contigua funeraria del caballero San Galindo son de un interés excepcional arquitectónico.

De allí, atravesando extensa llanura, se bajan las imponentes hoces de Somolinos, que constituyen un ejemplar geológico notabilísimo, y atravesando este pueblecito, embellecido por sus alamedas alimenta-

das por las aguas de una profunda laguna, dejando á la derecha á Albandiego, con curiosísima iglesia que perteneció á los Templarios, llegamos á la fuerte Atienza, cuyo imponente castillo aún se yergue altanero, siendo sus iglesias, sobre todo las de Santa María y del Cristo, de gran interés arquitectónico. También sus calles y plazas presentan singular carácter, con detalles á veces de gran belleza, y en esta villa nos despedimos del lector para no cansarle más, aunque ofreciendo, si su paciencia lo permite, conducirlo desde Atienza á otros lugares, en los que también hay mucho que ver notabilísimo, y que vienen á formar como el complemento del conjunto histórico-arqueológico de esta región arebaca, que por azares de la suerte parece resurgir en nuestros días desde el fondo de su pasado.

N. SENTENACH

(Concluirá.)



Expugnación de Rheinfelden por el Duque de Féria, año 1633



La plaza de Constanza socorrida por el Duque de Féria, año 1633

CUADROS DE VICENTE CARDUCHO, FIRMADOS EN 1634; EN EL MUSEO DEL PRADO, PROCEDENTES DEL SALÓN DE REINOS DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO

Fotog. de Lacoste. Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

VELÀZQUEZ,

el Salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del Pintor.

§ 7.º—*Más sobre el movimiento del bruto en algunos retratos ecuestres de Velázquez* (1).

Escrito y publicado todo lo que antecede, ha podido el autor de este ensayo poner á prueba sus opiniones sobre la corveta en los retratos ecuestres, al tener la fortuna de ver, en los largos meses de la primavera y verano, poco menos que todos los Museos priucipales y secundarios de la Europa continental (2).

La corveta velazqueña no la ha hallado en otros cuadros que se pueda dudar que sean anteriores á los de Velázquez, sino en unos insignificantes del Rijcks Museum de Amsterdam y en uno del Museo de Berlin, obra no de primera importancia, anónima, catalogada como flamenca, como del siglo XVII, «por 1615», y colocada en lo alto de una gran puerta en la Sala grande donde se muestran los Rubens y los Van Dyck.

Es un estudio de caballos y jinetes, tres grupos, de distintos puntos de vista tomados, en diversos movimientos, pero, aunque una sola composición, aparece como repetida la cabeza del caballero. Tamaño menor que el natural, aunque mayor que el llamado pussinesco. Yo lealmente debo decir que el cuadro más parece flamenco que madri-

(1) Ausente el autor de este estudio cuando se ultimaban las fototiplas publicadas con los párrafos anteriores, se ha dado equivocada, por trastrueque extraño, la letra de los cuatro retratos ecuestres de Tacca, Van Dyck, Rubens y Rembrandt, en lo referente á los tres últimos. Cómo facilmente habrá notado el lector, el «Tomás de Saboya», de Van Dyck, es el que aparece arriba á la derecha del que mira la lámina; el «Cardenal-Infante D. Fernando», de Rubens, es el de la derecha más abajo, y es de Rembrandt el de la izquierda, bajo.

(2) Es decir, con exclusión de las islas británicas, penínsulas escandinavas, y del Centro y Sur de la itálica.

leño, y más parece (por la *fraise* ó gola grande del caballero y por sus gregüescos afollados de tiras) del reinado de Felipe III que del siguiente. Pero lo uno y lo otro es incierto, y nada temeraria sería la aserción contraria, sosteniendo que es cuadro madrileño, de los primeros años del reinado de Felipe IV.

¿No había en Madrid quien copiara ó imitara los estudios ecuestres de Velázquez? Porque es lo cierto que sabemos que, además de los cuadros de la Real Familia, se conservaban en los Palacios unos muy grandes lienzos de Velázquez, el uno con un caballo bayo, el otro con un caballo castaño, otros dos también con caballos, con los sendos caballeros sólo dibujados ó abocetados, y un quinto, por último, con el caballo montado por un picador: cuadros todos de que no hay rastro en el día.

El cuadro de los tres caballeros de Berlin, vestidos «á la antigua española», en llanura sencilla, con ciudad llana en el horizonte —sencillez no muy acostumbrada en los cuadros de la escuela de Amberes— con caballos tordo, blanco-tordo y pío de blanco y castaño, puede ser un eco de los estudios ecuestres de Velázquez, aunque su estilo recuerde el flamenco, más la frialdad de tonos de un Crayer (1), que la rica intensidad de las obras de un Rubens ó de un Jordaens (2).

Hasta donde el recuerdo en mi memoria lo consiente, creo ver en el cuadro de Berlin un arreglo del estudio de los mismos tres caballos y jinetes de un boceto (sin paisaje) pequeño, del Palacio Buckingham de Londres, que, como obra espúrea de Van Dyck, se ha reproducido á la página 475 del «Van Dyck» de la Biblioteca Klassiker der Kunst; sólo que se han trastrocado el grupo del centro con el de la derecha, es decir, que el jinete con caballo tordo en corveta que en el cuadrito de Londres está á la derecha del espectador, ha pasado al centro en el lienzo de Berlin. En el uno y en el otro cuadro, el caballo de la izquierda, de frente, tiene semejanza con los más conocidos de Van Dyck.

(1) Gaspar de Crayer estuvo pintando en Madrid y en Burgos por 1630. Pero no le conocía como pintor de jinetes, hasta que he visto (al corregir estas pruebas) en el Palacio de Liria un retrato ecuestre, el caballo en corveta, del Infante Cardenal D. Fernando, acaso posterior á esa fecha. El viaje de Rubens á Madrid (el segundo, cuando le acompañó Velázquez) fué en 1628.

(2) El lienzo lleva en el *Kaiser Friedrich Museum* el n.° 797, y se apellida «La Escuela de Equitación». De la misma mano hay un caballo tordo, ensillado, en el Instituto Staedel de Francfort; en el paisaje, ciudad de torre gótica.

Existen en el Museo de Amsterdam hasta cuatro ó cinco cuadros de pintores de tercer orden —que lo fueron de los Príncipes de Orange Mauricio y Federico Enrique— en que aparecen algunos de los jinetes con el caballo en salto ó encabritado en postura fácilmente confundible con la corveta. Me refiero á una obra de Adriaen Pietersz Van de Venne, que nació en 1589 y murió en 1662; á otra de Pauwels Hilligaert, que nació en 1596 y falleció en 1640, y á otras dos del mismo autor ó acaso de Henri Pax, artista todavía más insignificante que los anteriores. Esos cuadros suelen representar, solos ó acompañados, á los Príncipes de la Casa de Orange, la enemiga de España, y por la impresión que causan, más que retratos son recuerdos de escenas de su vida. Sin embargo de no poderles señalar fecha, por esa razón, uno de ellos, de Hillagaert, está firmado y está fechado en 1627, es decir, antes que los retratos ecuestres del Salón de Reinos del Buen Retiro (1). Estos casos y elementos de juicio ofrecen los Museos de la Europa continental al estudio del caso de nuestra preocupación y estudio, en averiguación de si Velázquez fué ó no el primero en el acierto de interpretar el movimiento del noble bruto en una de sus más hermosas actitudes.

Pero existe en Viena, en la Academia Imperial de Bellas Artes, algo que con no ser obra prima, tiene interés singular para nuestro estudio y para el de la obra de Velázquez en general.

Son dos cuadritos, de los cuales el primero representa á Felipe IV, todavía muy joven, montando un caballo en corveta: cuadro que ya estuvo atribuído á Velázquez, habiéndose después reconocido que en manera alguna podía ser de su mano (2). Fórmale *pendant* á toda evidencia otro cuadrito en que aparece montado un Príncipe ó al menos un magnate, caballero del Toisón, personaje desconocido según la etiqueta del cuadro, y cuadro como el anterior atribuído á la escuela española. El caballo de este desconocido marcha al trote corto hacia la izquierda del que mira, mientras el de nuestro Rey está en dirección encontrada: tordo claro y crines blancas el bruto del Monarca y bayo

(1) Véase la nota en la pág. 217.

(2) Quizá no sea ese el antes atribuído á Velázquez, por ejemplo, en el Catálogo de Cruzada-Villamil al n.º 63, sin descripción ni medidas (sólo dice «Felipe IV á caballo», «atribuído á Velázquez por la Real *(sic)* Academia de Bellas Artes de Viena, n.º 305, dudoso»), si no uno que no creo yo que pueda ser el boceto del retrato ecuestre del Prado (el del Salón de Reinos) pero que á primera vista lo parece. Ni el uno ni el otro llevan el n.º 305, sino el n.º 519, el compañero del Neuburgo, y el 513, el otro.

no claro y de crines doradas el otro. Visten ambos armadura hasta más abajo de la rodilla, amplia banda roja, flotante en sus extremos, gran sombrero negro con grandes plumas rojas, y vuelven al espectador la hermosa cabeza, así la juvenil, hermosa del Rey, como la barbada, de más maduros años del otro Príncipe.

Quién pueda ser quien se retrataba con el Monarca de dos mundos bajo cierto pie de igualdad, es cuestión que me preocupó sobremanera, pues ciertamente no es el retratado ni el Archiduque Alberto, cuñado-tío de Felipe IV; ni el Príncipe Tomás de Saboya, su primo-tío; ni menos los deudos suyos Emperadores de Alemania, Fernando II, su tío carnal; ni Fernando III, su primo y cuñado. Además de que, dentro del pie de igualdad que he notado, se marca discretamente la superioridad de Felipe IV, por detalles como el mayor vuelo de su banda, mayor pompa de las plumas de su sombrero, por tener más levantada la bengala de mando en su enmanoplada diestra —cuando el otro la tiene más junto á su pecho en su diestra descalzada—, y por la misma circunstancia de llevar el uno el corcel al trote, cuando Felipe IV gallardea en su característica corveta.

Pronto, en el Museo de Munich primero, en el de Augsburgo después y aun en el de Amberes y Amsterdam más tarde, encontré retratos del mismo desconocido personaje, al parecer retratado pocos años después por Van Dyck y otros (1). Es uno de los Príncipes católicos de la Casa de Baviera, que acentuó su catolicismo y su amistad con la Casa de Austria, precisamente cuando su pariente el Elector por herencia, Conde Palatino del Rhin, protestante, aspiraba (primer período, llamado «palatino» de la guerra de Treinta años) á la corona de Bohemia, á la heguemonía protestante y á sustituirse á los Austrias en las elecciones imperiales. Me refiero á Volfgango Guillermo de Neuburgo, de quien luego creí recordar lo que he confirmado al fin como hecho cierto: que vino á Madrid á hacerle la corte á Felipe IV, que se aposentó en el convento de San Jerónimo el Real del Prado, y que dejó á los monjes, en magnífico reconocimiento de la hospitalidad recibida, la sillería del coro acabada en 1627 y un rico misal cubierto con chapas de plata con su nombre, como Palatino del Rhin, y la fecha de 1625, con representaciones de la Crucifixión, los Evangelistas y los Doctores en relieves cincelados. Recuérdese que el Palatinado del Rhin estaba ocu-

(1) Véase la nota en la pág. 217.

pado por los españoles, en ayuda de los imperiales y de la causa católica, y que sólo las fuerzas españolas apoyaban (más al Norte) al de Neuburgo en la posesión parcial de su recién heredado y disputado Ducado de Juliers (1).

La estancia de Volfgango Guillermo en Madrid fué por 1625, cuando tenía unos cuarenta y seis años de edad, y veinte el Rey. Precisamente á la vista de los dos cuadritos de Viena había imaginado yo que la edad aparente de ambos frisaba en los cuarenta y veintidos, respectivamente.

Es sabido que el retrato ecuestre perdido y famoso de Felipe IV por Velázquez, fué firmado en 1625, aunque D. Gregorio Cruzada Villamil lo dice comenzado en 1624. Por lo cual, relacionando una y otras fechas, resulta extremadamente probable que el cuadrito de Viena sea copia libre (de otro estilo) del cuadro que Velázquez expuso al aplauso y á las encontradas observaciones de los críticos-caballistas en la calle Mayor, enfrente de San Felipe, por el que ganó, además, de la liberalidad del Rey, trescientos ducados de ayuda de costa y una pensión de otros trescientos, que para obtenerla debió dispensar el Papa Urbano IV (el año 1626).

Es verdad que la factura de los cuadritos es algo semejante á la semiholandesa de un Steenwick (por citar un ejemplo), pero el retrato, la cabeza de Felipe IV y la misma de Volfgango Guillermo (ambas miran al espectador), delatan un original de primer orden; y lo mismo la composición del grupo de caballo y jinete en el uno y otro cuadro, aunque el copista diera á los nobles brutos una viveza de mirada y una brillantez de pelo y otras particularidades extrañas al arte velazquista genuino.

Es cosa bien sabida que Velázquez tuvo de Felipe IV la exclusiva

(1) Volfgango Guillermo de Neuburgo y Dos Puentes (rama segunda de la palatina de Baviera) cuñado del Duque de Baviera (primo suyo, que logró la dignidad electoral al perderla el Palatino) y del Arzobispo Elector de Maguncia, nació en el año 1578, heredó los Estados de su padre en 1614, al convertirse al catolicismo, y en el mismo año derechos debatidos á los Estados de Juliers en que halló el decidido apoyo de España *manu militari*. En Madrid aceptó el *honor* de ser Consejero de Estado (como después otro Príncipe, soberano también, el Duque de Módena, retratado por Velázquez). Su muerte ocurrió en 1653, y como en él y en su hijo recayeran otras herencias, incluso los Estados mayores de la rama palatina primogénita, sus nietas pudieron ya ser, por brillantes alianzas, la una Emperatriz y Reina de España la otra.

en retratarle, con la excepción de Rubens cuando su viaje á Madrid en 1628. Y como el retrato de Viena en cuanto á la cabeza del Rey es una notable *creación,* distinta de los demás retratos de Velázquez, pero diversa que el de Rubens, bastará esa sola consideración para probar que esa cabeza y caballo, y la composición entera son verdaderas copias (aunque en otra factura) del retrato escuestre de 1625, que verosímilmente se perdió en el incendio del viejo Alcázar y Palacio de Madrid.

¿Hizo también Velázquez el retrato original y ecuestre de Volfgango Guillermo? Parece lo más probable. Pero he de decir que en el Museo de Augsburgo, á nombre del pintor flamenco Abraham Van Diepenbeeck (1590 + 1675) existe en gran tamaño una réplica del original del respectivo cuadrito de Viena, obra que creo española y puede ser copia de un Velázquez perdido (1). ¡Dios sabe si el retrato mismo de Volfgango Guillermo con el mastín, en vez de ser una creación de Van Dyck, verdaderamente original, se podrá demostrar un día que es también madrileño y velazquiano, al menos en su original quizá perdido!

De esta prolija investigación nace, como probable consecuencia, la idea de que ya Velázquez, en su retrato ecuestre de Felipe IV, terminado en 1625, puso al bruto levantado sobre sus cuartos traseros, en la corveta entera ó en la chaza ó semicorveta de su predilección y creación... ¡Y que puestos los franceses de nuestros días, y el notable escultor Frémiet en su nombre, á la extraña idea de honrar á Velázquez, en los jardines del Louvre, con una estatua, y estatua precisamente ecuestre, fué gran lástima que no repitiera la corveta el caballo, esa corveta con la que ha inmortalizado el pintor á Felipe IV y al Conde de Olivares, bizarros en los sendos corceles!

§ 8.º—*Relación de medidas entre los cuadros y el Salón, y colocación de los mismos.*

Tiene el Salón de Reinos las medidas detalladas que se expresan en el plano y alzado, cifras imprescindibles para poderlas relacionar con las de los lienzos, determinando su natural colocación.

(1) Número 479 en el Catálogo. El modo de pintar la armadura recuerda las de Jusepe Leonardo y la del San Guillermo atribuído á Pereda en la Academia de San Fernando.

Si el lector vuelve á mirar la fototipia del conjunto interior del Salón, fácilmente comprenderá, sin necesidad de descripción, cuál había de ser aquella natural colocación de los lienzos.

Tiene la pieza á cada lado cinco balcones y seis paramentos intermedios. Más arriba, muy altas, otras cinco ventanas: tan altas, que casi la mitad de su altura se introduce en el neto de los lunetos de la bóveda, uno sí, uno no.

Con solos esos datos, y sabiendo con toda certeza, por los inventarios de Palacio, que el número de los lienzos de *Fuerzas de Hércules* era diez, y doce por otra parte el número de cuadros de batallas colgados allí á la vez, resulta evidente un Hércules por ventana y una batalla por entreventana.

Recurriendo, para comprobarlo, á las medidas, resulta facilísimo comprender que en el trapecio (que casi es un rectángulo), debajo de cada ventana alta y encima de cada ventana-balcón—trapecio, por ser un poco más estrecha la alta,—cabe holgada y naturalmente una de las *Fuerzas de Hércules*. Seguramente que allí estaban y que para allí se pintaron.

No menos fácil es de comprender que en las entreventanas, más altos ó más bajos—eso se verá después,—cabían holgadamente los cuadros de batallas. Pero con esta observación: que si estaban entre balcones, habían de ir precisamente á los de rincón aquellas de las batallas que tienen un poco de menos ancho, pues no cabían en ellos las de más ancho.

Pasando ahora á las paredes de pies y cabecera del Salón, observaremos que, á seguir el ritmo decorativo de los Hércules laterales, correspondía haber sólo otros dos Hércules en el centro de dichos dos paramentos, es decir, en la perpendicular del luneto central de los tres que tiene el Salón en los lados menores, extremos de su bóveda rectangular: en los lados mayores se ha visto que alternaban los lunetos bajo de los cuales había un Hércules, con aquéllos bajo de los cuales había una batalla, con los dos extremos para éstas. En dichas cabecera y pies, las dos y dos batallas se trocaban en dos y dos retratos reales ecuestres, y el Hércules, á la cabecera, se sustituía por el dosel, y á los pies del Salón por el Príncipe Baltasar, gentilmente montado en su jaquita.

No cabiendo ya duda sobre esta distribución de lugares respecto de la totalidad de los lienzos que decoraron originariamente el Salón,

queda por saber á qué altura estaban colocados los retratos ecuestres y las batallas.

Que unos y otras estaban á una misma, lo dice bien claro la total homogeneidad que tienen en cuanto al alto los cuatro Reyes y las doce batallas. Sentado lo cual, los postizos rectángulos angulares ó *rincones* de los retratos de los Reyes nos dicen que andaban rampantes sus ángulos reentrantes sobre los ángulos de los dinteles de las puertas: es decir, que los lienzos de los Reyes estaban, como decía el poeta, en la eminencia de las puertas, bastante altos en consecuencia.

Qué elevación tuvieran las puertas, nos lo puede decir el estado actual de ellas, pues lo probable es que la correspondiente á los pies del Salón no haya sufrido variación,—y sí la otra, por ocupar precisamente el lugar central en el que inexcusablemente estaría el trono.

Eso supuesto y aceptado, resulta que precisamente la puerta,—cualquiera de las dos que hay hoy—tiene 80 centímetros más de alta que las ventanas-balcones, y ese es el margen de medida preciso para explicarnos la necesidad de los rincones dichos. Mientras, pues, las batallas alineaban su línea inferior á la altura de los dinteles altos de los balcones, los Reyes, conservando esa línea horizontal, tenían que sufrir un ángulo reentrante en uno de los lados de la parte baja de sus lienzos, por la mayor elevación de las puertas, en comparación con las ventanas.

Siendo de ello consecuencia, que en buena parte los Hércules y las batallas y los Reyes estaban igualmente elevados sobre el suelo, dándose al zócalo—fuera de tapices colgado, ó de cordobanes acaso, ó fuera sencillamente de azulejería talaverana,—un espacio grande, á saber, el de la elevación—no ciertamente considerable—de las ventanas-balcones. Recuérdese además, en comprobación de ello, que Ponz dice que los Hércules estaban colocados «entre» los cuadros de batallas.

El lector que haya comprobado estas aserciones con las cifras de las notas, advertirá que he ido dejando siempre margen bastante para marcos de cuadros, espacios libres entre ellos y espesor de jambas y dinteles en ventanas y puertas:—43 centímetros tienen hoy de ancho las últimas.—En la colocación de las batallas, en la forma dicha, no sobraría apenas espacio entre los marcos y jambas, en cuanto á lo largo; y en cuanto á lo alto, alcanzarían casi á tocar ó se aproximarían bastante á los nombres de los Estados de la Monarquía, dentro de guir-

naldas doradas, que penden del arranque de la bóveda en la decoración del techo. Cada dos de estas guirnaldillas coronarían cada uno de los lienzos de batallas, ocupando éstos lo que hoy es el lugar de los trofeos de banderas;—los Hércules, el que ocupan ahora los retratos de artilleros.

La línea seguida, formada á cada uno de los lados del Salón por seis batallas y cinco *Fuerzas de Hércules*, haciendo cálculo, no deja sino una serie de espacios intermedios, que sumados son tan sólo un séptimo de la longitud del paramento: lo que quiere decir que los cuadros estaban bastante prietos y arrimados los unos á los otros; pues de ese séptimo hay que sacar la parte que cogían los marcos. No podían estar así de juntos ó casi juntos los retratos de Felipe IV, D. Baltasar y Doña Isabel, á los pies del Salón, porque aun dando que las bandas ó tiras laterales fueran del tiempo de Velázquez, todavía el ancho máximo de los tres cuadros sumado y el del paramento no están en relación de uno á siete, sino en la de uno á cinco. De todos modos constituye todo esto un nuevo argumento favorable á la tésis del carácter auténtico de las tiras de aquellos cuadros.

Y no digo lo mismo de los lienzos de Felipe III y Doña Margarita, porque no podemos tener idea de la amplitud del dosel, trono y estrado que flanqueaban, ni saber si las puertas laterales de ese paramento de cabecera eran más ó menos estrechas. Coinciden, además, como recordará el lector, las medidas más exiguas de lo primitivo de estos cuadros, con las también más exiguas que marcan los viejos inventarios.

Por todas las razones dichas, el retrato de D. Baltasar Carlos resulta que debió de andar colocado entre los de sus padres; algo más alto, en su línea, que los de los Hércules, por guardar la misma diferencia de mayor alto que la puerta principal del Salón tiene en comparación con las ventanas-balcones. Por lo cual y por ser mayor el alto del cuadro del Príncipe, respecto de los Hércules,—aun suponiéndolo cercenado en sus tiras horizontales altas,—se acomoda naturalmente al centro de la pared de ingreso; pues como puede verse en la fototipia de conjunto del Salón, queda en dicho paramento libre el espacio que en los laterales está ocupado por las ventanas altas. En la fototipia especial, en que he reunido el retrato del Príncipe y los de sus padres, habría, pues, que devolver á los de éstos quizá, como antes se razonó, las

tiras perpendiculares, ó no devolverlas,—según la duda dicha, de si son del tiempo de Velázquez ó del de Goya,—pero no cabe ya duda en que al retrato del Príncipe se le debe dar más celaje, devolviéndole las dos tiras altas que se cercenaron con la tijera al preparar la fototipia.

Pero de una ó de otra manera, lo que resulta evidentísimo es que el Baltasar Carlos, colocado entre sus padres, con una línea de horizonte común á las tres pinturas, restableciéndose entre ellas la unidad del punto de vista, y la superior unidad de la creación artística, agrupada la real cabalgata que forman juntos el monarca con el corcel en corveta, la serenísima Reina con su bestia al paso, y el gentilísimo niño galopando por haberse quedado atrás; explicándose con la circunstancia de estar á los pies del Salón la bifurcación de la marcha,—que no podía justificarse Cruzada Villamil, que veía á los reales esposos como reñidos, dándose las espaldas,—y poniendo en verdadera escala y achicando el tamaño aparente del niño y de su jaquita, que cuanto más chicos, por comparación, resultan más graciosos y sin comparación hermosos parecen, justificándose además lo que extrañaba tanto de las piernas, brazos y, sobre todo, de la tripa de la jaquita, todo ello, digo, constituyen al conjunto de los tres cuadros en obra maestra del autor, y la disputan como una de las magnas y memorables creaciones de la Historia general de las Bellas Artes (1).

Ya acomodados y determinados todos los cuadros en el Salón, todavía nos falta precisar á qué lado estaba su cabecera, con el trono (entre los lienzos de Felipe III y Doña Margarita), y en qué otro lado estaba la entrada é ingreso principal.

Ello no lo dicen los documentos ni los escritores, pero lo dice el techo: por la colocación de los escudos de los reinos.

(1) No se puede menos de recordar aquí que de reciente, al fallecer en el extranjero la ilustre pintora M.me Anselma (de su verdadero apellido M.me Gessler de Saint Croix), ha legado al Museo de la ciudad de Cádiz, donde nació, entre otras obras, un hermosísimo retrato ecuestre de Carlos II niño, probablemente de mano de Carreño, imitación feliz del Baltasar Carlos. Lo ha publicado el *Boletín de la Comisión provincial de Monumentos* que tanto honra á dicha Comisión en general y en especial al Director del mismo, D. Pelayo Quintero.

Al corregir pruebas de esta nota, no puedo menos de hacer pública mi extrañeza y confusión, mezclada de sospecha, con que vi en el mes de Agosto último, en la magnífica Sala Española del Museo del Ermitage de San Petersburgo, otro lienzo similar al de Cádiz,—la comparación fotográfica todavía no la he podido hacer,—... vendido (en 1831) al Emperador de Rusia por el Cónsul de Rusia en Cádiz Mr. Gessler, ¡el padre de M.me Anselma!

El ancho y larguísimo y no proporcionadamente elevado Salón, tiene su bóveda de cañón con lunetos; decorada, como puede ver el lector en la fototipia de la vista interior, con cartelas y dorados arabescos, que son una muestra del gusto de la época severa que precedió á la explosión de lo borrominesco y lo churrigueresco. Mirando ese Salón,—y el del Ayuntamiento de Madrid correspondiente al balcón de columnas, que es una imitación suya,—se ve cuál fué el estilo-Felipe-IV todavía no recargado, antes bien severo y serio como la indumentaria del reinado, en que tanto predominó entre los caballeros la negra severa ropa del traje de golilla. Dos cartelas contienen dos escenas de luchas, en supuesto relieve de bronce, y realzadas con oro se ven unas figuritas como de virtudes, y roleos y festones de hojas y frutos y todo el grutesco sembrado de niños, monos, pájaros, jarras..., todo ello dorado, pues las notas severas de color las dan los escudos de los principales Estados de los Austrias españoles.

Y por ellos, por su colocación heráldica, sacamos fácilmente la consecuencia de que, orientado como está el Salón, la cabecera corresponde á su paramento del lado de Levante donde estaria el trono, teniendo el Rey, cuando se sentara en él, sobre su mano derecha el primero de sus escudos, que es el acuartelado de Castilla y León, y sobre su mano izquierda el segundo, en riguroso orden heráldico, que es el de Aragón. Enfrente, á los pies del Salón, al paramento del Oeste, los escudos de Navarra y Portugal. Y sobre las paredes laterales los restantes, propiamente sin orden, aunque en general ostentan relativa prioridad los más próximos á los extremos del Salón, acaso en ese orden de preferencia saltante que ahora se usa, por ejemplo, en la mesa de los banquetes reales. Son esos otros escudos los siguientes: de Este á Oeste, en el lado del Norte, Toledo, Córdoba, Granada, Vizcaya, Cataluña, Nápoles (así lo dice, pero el cuartel es de Jerusalén, reino *in partibus* unido al de Nápoles), Milán, Austria, el Perú y Brabante; y en el lado Sur, volviendo de Oeste á Este, los de Cerdeña, Méjico, Borgoña, Flandes, Sevilla, Sicilia, Valencia, Jaén, Murcia y Galicia.

Conocida la orientación del Salón y de su cabecera, y suponiendo, como parece natural, que en los inventarios se pasaba de sala á sala, y que el Salón que llamaban de Coloma, tomó su nombre del cuadro de la batalla ó socorro de Valencia del Pó por D. Carlos Coloma, pintado por Corte (y desplazado del Salón grande por *Las Lanzas,* de Ve-

lázquez), resultará que dicho Salón es el que está al Oeste del de Reinos, y en consecuencia, que el del Este, al que da la escalera principal, es el que se llamaba Salón del cuerpo de Guardia, en el inventario parcial de 1772, único documento en que se nos da el nombre de las piezas (1).

Solamente esas tres piezas, en todo el palacio, tenían el nombre de *salones* en ese inventario, y cualquiera que los examine hoy comprenderá que fuera así, pues aparte el largo, mucho mayor en el de Reinos, los tres forman la crujía de honor, los tres tienen la bóveda igualmente elevada y en la misma forma, los tres se iluminan con dos órdenes de ventanas-balcones y de ventanas altas semialojadas en el neto de los lunetos, y los tres, sin dejar espacio para pasillos siquiera, cogen todo el ancho del cuerpo de edificio, con balcones á uno y otro lado (á la plaza de oficios y al gran patio interior: hoy á las calles de Méndez Núñez y de Felipe IV, respectivamente), con luces excesivas á cualquier hora del día,—que hoy en el Museo de Artillería se amortiguan un poco con transparentes, y que antaño quedarían un poco suavizadas por tener vidrio en vez de cristales las ventanas (2).

Sabemos que el arquitecto del palacio fué Alonso Carbonel—al que Shubert atribuye ahora también la casa primera del Ayuntamiento de Madrid, ignoro con qué fundamento (3).—Pero nuestro poeta nos ha

(1) ¿Será alguno de estos dos salones el «Saloncete» citado especialmente por Palomino? Precisamente lo cita al hablar de cuadros de Corte, y uno de Corte dió origen al nombre de «Salón de Coloma». Notando yo, que si también se cita el «Saloncete» al hablar del cuadro del Padre Mayno, ello podría estar relacionado con la duda de que tal cuadro se pintara antes de pensar en lo del Buen Retiro, y se incorporara al Salón de reinos, por permuta, andando los tiempos.

Supuesto que en la tanda de esos tres grandes salones se hicieran comedias, como en gran teatro casero (si vale la paradoja), en uno de ellos habría de estar parte de la tramoya y dependencias, y quizá en uno y en otro en distintas fechas; explicación que acaso bastara para entender las frases «Salón de comedias» y «Saloncete de comedias» á que se refieren varios textos extractados á la cabeza de este estudio, y quizá también la frase «Salón nuevo de comedias».

Más ó menos repintados los techos de esos dos salones laterales, ello es que subsisten en su antiguo estado, á pesar de que D. Cayetano Rosell, en su monografía del *Museo Español de Antigüedades*, dice que el de Reinos era el único subsistente: se referiría al conjunto de toda la crujía.

(2) El benemérito Poleró, á cuya memoria he tributado en otra parte merecido elogio, pintó un cuadro del interior de una cámara del Buen Retiro, en la cual supone los retratos ecuestres de Velázquez. Este cuadro, que se conserva en el Museo de Recoletos, es caprichosa reconstitución, hecha sin ninguna averiguación previa.

(3) Dijo Rosell que Carderera conservaba «un precioso plano delineado y co-

dicho qué importantísima parte no debió de tener en la obra y decoración pictórica del Salón de Reinos el que hizo como de intendente y era uno de los ministros del Rey, D. Jerónimo de Villanueva, cuya particular amistad con Velázquez se demuestra por haber compuesto una silva ampulosa que se intitula «Elogio al retrato del Rey nuestro señor á caballo que pintó Diego Velázquez, pintor de su magestad, de don Jerónimo González de Villanueva», que Cruzada copió en parte, sin darse cuenta del significado é importancia de esa amistad, para la biografía de Velázquez, y suponiendo que se refería el poeta al retrato ecuestre de 1625 (1).

Con este antecedente, nada baladí á mi ver, con el de la primacía que Velázquez tenía reconocida, frente á los demás pintores de cámara, desde la victoria obtenida sobre ellos en el especial concurso de 1627, y con la circunstancia de que si en el Salón se colocaron tres batallas de Carducho, dos de Caxés y acaso ninguna obra de Nardi (que fueron los colegas vencidos), en cambio pintó Velázquez ó puso mano al menos en seis de los cuadros, habiéndose encargado los restantes á jóvenes de gran porvenir, pero todavía muy mozos, como Pereda y el malogrado Leonardo, colocándose también la obra de Fray Juan Bautista Mayno, maestro de pintura que había sido del Rey, y uno de los jueces de dicho especial concurso, yo deduzco, en consecuencia, que Velázquez, como inspirador de Villanueva, tuvo la dirección artística de la decoración del Salón en su conjunto, ó al menos que eso es lo más probable, señalando á los rebuscadores de archivo que tengan más tiempo para investigaciones semejantes, esa pista, seguro de que el día en que se dé con las cuentas de las obras del Buen Retiro, se han

lorido, aunque sin leyenda ó explicación, perteneciente á la época de Felipe IV», que por lo visto suponía su dueño que era el primero del Buen Retiro, y que debe ser al que se refiere Llaguno, como de cosa que se anunciaba mucho más grandiosa que lo que se llegó á realizar. Según los Anales de León Pinelo, fué en 1632 cuando comenzaron las obras.

En estas cosas de Carderera y de Rosell hay que ir con cuidado; la monografía del segundo sobre los dibujos de Carducho para el Salón de Reinos que fueron propiedad del primero, es erudita, sin apurar la información, pero los tales dibujos no hay fundamento para suponerlos destinados al Salón, según veremos después.

(1) Era Villanueva Secretario de Estado y Protonotario de Aragón, y tengo idea de que logró título de Marqués de Villalba. Es famoso en la Historia anecdótica de Madrid por su fundación de San Plácido (tan llena de obras de arte) y por su relación, más ó menos verídica, con la leyenda de la campana y con la historia del proceso inquisitorial, con dos sentencias contradictorias.

de hallar datos importantes para la biografía del más pintor de los pintores del mundo.

De él se conservaba en el Alcázar un boceto hoy perdido, pero catalogado como de su mano en 1686, diciendo que era una mancha perspectiva del Salón dorado de palacio, por acabar, de una vara y media de alto y dos y media de ancho, que pudiéndose referir, y quizá eso es lo más natural, al Salón dorado de dicho Alcázar, puede que se refiriera acaso mejor al Salón de Reinos del Buen Retiro, que también se llamaba y es todavía Salón dorado (1).

Veinticinco años después fué Velázquez, y no otro, quien dió la idea y trazó la planta del techo con las divisiones y forma de las pinturas, que ejecutaron Carreño, Coloma, Miteli y Ricci, al fresco, para la decoración del principal Salón, ó sea el llamado de los Espejos, en el antiguo Alcázar, demostrándose que Velázquez fué verdadero tracista, aunque no ejecutante de pinturas de pura decoración (2).

§ 9.º—*La problemática colaboración de los pintores Mazo, Nardi, Leonardo y Zurbarán.*

No aparece el nombre de Juan Bautista del Mazo Martínez entre los colaboradores de la pintura del Salón de Reinos, cuando acaso ya fuera en ella el que más á la vera de Velázquez pintara, y desde luego el más probable copista del Felipe IV, cuando hubo que enviar el ejemplar de Florencia para la estatua de Tacca.

Sobre Mazo ha publicado el Sr. Beruete, hijo, llenando una parte considerable—un corto centenar de páginas—de su libro *The School of Madrid,* una verdadera y notable monografia; pero todavía se puede

(1) Entre otros cuadros perdidos de Velázquez se contaba un boceto de cinco varas por tres y media del retablo y templo de San Jerónimo, por acabar, que pintó en 1632, es decir, cuando se ocupaban en las obras del Buen Retiro del que San Jerónimo formaba parte, en cierto modo.

(2) No creo que los leones, doce, que el poeta Gallegos describe en el Salón de Reinos, plateados, sean los doce de bronce dorados de que me he ocupado en el Boletín año 1910, p. 120 121, pues el Passeri se refiere á fecha próxima á 1657.

Sobre esos leones me hizo observar el Sr. Garnelo, al leer mi trabajo, que algo de ellos ó algunos de ellos eran de plomo dorado y no de bronce.

He hallado la explicación de ello en el Archivo de Palacio, noticia inédita, por haberse perdido seis de ellos cuando el incendio de 1734 y hallarse algo maltratados los restantes.

decir más, y el paisaje que reproducimos en estos artículos creeré que nos brinda buena ocasión para ello.

Dimos, por la amabilidad del Sr. Zarco del Valle, Inspector general de los Reales Palacios, una reproducción de dicho cuadro, que ya en otra ocasión había sido fotografiado, aunque en peores condiciones, según se puede ver en las colecciones de fotografías del Museo de Reproducciones artísticas y se cita en el Catálogo. Para este trabajo nos ha permitido el Sr. Zarco del Valle que sacáramos al patio de palacio el lienzo, y allí lo hemos podido examinar en especiales condiciones.

Forma el cuadro serie con otros tres, tan primorosamente pintados como el del Buen Retiro. Representan estos otros, en forma semejante, el Escorial, Valsaín – el palacio aludido por Gallegos en sus versos como obra del emperador, — y el Pardo. Son de gran tamaño, y, antes muy olvidados, hoy se conservan con aprecio en los pasillos de la propia Inspección general, piso bajo del Real Palacio.

Nuestro cuadro tiene un hermoso tono claro, diáfano, en el que dominan los verdes de variados matices y sobre lo que vibra el rojo terrizo de la castellana edificación de los edificios, en ladrillos y verdugadas, de pared y de cercas, tejas..., todo tan miniado como se ve, digan lo que quieran los impresionistas, á la plena luz madrileña. Pero la impresión general no por ello deja de ser exacta y de *plein air*, demostrándose que iba á ser un gran paisajista, si no lo era ya, el desconocido pintor de ese y de los otros lienzos, todos interesantísimos á mi ver. En la lejanía, las tierras de pan llevar que verdean, los pardos cerros y los celajes con neblina y nubes demuestran que el pintor pintaba de verdad ante el natural, y con franqueza de toque, compatible con la minuciosidad con que en los primeros términos se reproducen los verjeles, macizos y árboles de los jardines, y las puertas y ventanas y detalles de las edificaciones.

Las arboledas y umbrías de jardín que andando el tiempo llegó á pintar Mazo, el yerno de Velázquez, son otra cosa; pero todavía me parece arte más verdad, más ante el natural, y más pintura de luz, y más digna de la escuela madrileña, esa pintura de los sitios reales, con ser tan minuciosa de factura, tan esclava de la exactitud de panorama y tan ingenua de sentimiento.

La hipótesis de que esos lienzos sean la obra temprana del mismo Mazo, se ocurre luego á cualquiera; sobre todo si recordamos al Mazo

que tan excelso pero puntualisimo copista fué de los cuadros de figura de otros autores, Ticiano y Rubens, pero sobre todo de Velázquez, lo que á tantas confusiones ha dado lugar.

Si acierto en esa atribución, Mazo, como paisajista, querrá ser más tarde algo como el Claudio de Lorena, español, pero español y castellano neto lo es aquí, en los lienzos de perspectivas de sitios reales, y algo más tarde en el cuadro de Zaragoza y en el de Pamplona, tan obscurecido, que es hoy de la colección del Marqués de Casa Torres.

Y si juzgamos por esos lienzos de perspectivas, y recordamos los jardines de boj, que borró Velázquez en el retrato ecuestre de Doña Margarita, pero que los había pintado el artista que primitivamente metía en color tres de los ecuestres, tan mal atribuídos á Bartolomé González, aparecerá, como probable, que fuera Mazo mismo, según composición de Velázquez, quien los pintara. Por lo menos es esto mucho más verosímil, sabiendo que en 1634 se casaba Mazo, ó estaba ya casado, con la hija única del gran pintor, y que por entonces es cuando más actividad se desarrollaba en las pinturas del Salón de Reinos (pues son de esa fecha las tres de Carducho, únicas firmadas); nos consta además, la ya ganada y grandísima habilidad de Mazo breves años después, en las pinturas de figuras, copias y originales, y por cuadros que son suyos, como el Baltasar Carlos, de armadura, del Museo de El Haya, y la lección de equitación que da al príncipe, también niño, corveteando en su jaca, el Conde de Olivares, de la Colección del Duque de Westminster (por 1640, ambos).

Volviendo á la perspectiva del Retiro, vea el lector cómo la vista está tomada desde el Oeste. ., desde el lado del Banco de España, ó Palacio Villahermosa, que diríamos hoy, viéndose de más cerca el actual Salón del Prado, entonces tan famoso, con su fuente del caño dorado y la torrecilla de la música (1). Por la izquierda se sigue el camino de Alcalá y se ve, mucho más cercana al sitio actual de la Cibeles que ahora, la puerta de Alcalá: la construída en el año 1599. El palacio del Buen Retiro nos muestra toda su castellanisima y popular arquitectura exterior, terminado ya, pero aún están lejos de alcanzar la altura de las techumbres, las paredes del Casón (2), lo cual, con el detalle de no verse el caballo de bronce, y el de no tener el estanque

(1) V. Mesonero Romanos, *El Antiguo Madrid*, II, 64.

(2) La obra del Casón se contrató en 1637, Febrero, con el Arquitecto Alonso

grande, que se ve á lo lejos (con sus islas), las edificaciones de los embarcaderos, contribuirán á dar fecha casi segura al cuadro cuando se conozcan las cuentas del Buen Retiro, y desde luego nos llevan á marcarla por el año 1640. En los jardines, por donde hoy el parterre (que coge menos), se puede ver el famoso *ochavado* de calles, ó mejor túneles de árboles—eran rosales, moreras y membrillos—y más á levante, y más allá, por consecuencia, como colosales *serres*, la jaula gigantesca de que hablaron los contemporáneos, el lugar de las aves raras, que hizo que se diera el nombre de *gallinero* en un principio á lo que después se ordenó que se llamara *Buen Retiro*. La portada gótica de San Jerónimo, fielmente copiada, nos demuestra que fué muy infiel la que se imitó en el siglo XIX (1). Más á la derecha, en un alto, entiendo que se ve la ermita de San Antonio, si no es la del Cerrillo de San Blas. La iglesia principal, cerca de la fachada del Salón de Reinos y tras de la gran plaza de los oficios,—«Juego de pelota» en el siglo XIX,—es la que ostentaba en bronce una copia de la *Pietá*, de Miguel Angel, que acaso trajera Velázquez, aunque no hay dato para afirmarlo, y entre esa plaza y el camino de Alcalá, la parte de edificaciones destinadas á los Alcaides del Sitio, al Conde Duque (2). Se ve bien en la otra cerca, por donde se solía entrar al palacio, el grupo de Leone Leoni de «Carlos V y el Furor», allí descrito por el poeta Gallegos (3).

Entre los colaboradores de Velázquez, en las pinturas del Salón de

Carbonel para dejarla acabada en Enero de 1638, pero seguramente que duró muchísimo más tiempo, sufriendo acaso intervalos de paro.

En el plano de Texeira de 1656, ya se ve acabada dicha obra, como se ve ya puesto en el jardín «del caballo» la estatua ecuestre de Felipe IV.

(1) La edificación de estilo clásico inmediata á San Jerónimo, ó sea el primitivo Cuarto Real de San Jerónimo, luego parte del Buen Retiro, era obra del primer Arquitecto del Escorial Juan B.ª de Toledo.

(2) Esta parte, con ermita, casa, jardín y plantas, llamadas de San Juan—es decir, lo que entrado el siglo XX eran Jardines del Buen Retiro y Museo de Ingenieros militares,—antes de crearse el Real Sitio habían sido una finca del Marqués de Tavara, y quizá no se reedificara. La parte principal del Palacio y del Buen Retiro, propiamente dichos, habían sido en buena parte una finca del Marqués de Pobar.

(3) Otro dato podrá contribuir á fijar fecha á la pintura; el incendio de 1640 en que pereció la parte Sur del rectángulo principal del Palacio, consumiendo las dos torres del S. E. y S. O. Quizá en ocasión se perdieran algunos de los cuadros descritos por Manuel de Gallegos, habiéndose salvado *Las Lanzas*, de Velázquez (según nos cuenta Valladares). Como se ve, el incendio no alcanzó al Salón de Reinos. O el cuadro está pintado antes del incendio ó después de la reedificación de lo quemado. Por los demás detalles se sabrá, cuando se hallen las cuentas del Buen Retiro.

Reinos, como á Mazo, nadie ha mentado tampoco á Angelo Nardi, que acaso trabajó en él; lo contrario de lo que ocurre con Zurbarán, siempre citado y que es discutible si tomó parte.

Respecto de Nardi, salta á la vista la extrañeza de que siendo pintor de Cámara, y habiéndose recurrido á los otros tres enemistados colegas, no interviniera él, que era amigo de Velázquez, y creeré que de todos. Consideración que se agrava, al ver que á otros cinco ó seis pintores se extendió el encargo, sin duda por las muchas prisas que se sentían, y que en ningún libro se habla de cuadros de Nardi en las reales colecciones, con haber desempeñado su cargo en la corte más de cuarenta años y saberse por sus lienzos de las Bernardas y de la Compañía de Alcalá de Henares que era persona muy digna del cargo.

Viendo que los cuadros de Jusepe Leonardo están inventariados á nombre de Angelo Leonardi en 1703, ¿cómo no pensar en que eran más bien de él, de Nardi, de Angelo Nardi? Frente á la autoridad muy relativa del Inventario, no cabría dar mucha más á Palomino, que de Leonardo sólo cita una sola obra, y es una de las batallas (la *Entrega de Breda*, por lo visto) sin determinarla concretamente. Mas por fortuna para nuestro patriotismo—pues Nardi nació italiano, y Leonardo fué de Calatayud,—las obras auténticas del primero en Alcalá convencen—consulté el caso con el Sr. Mayer, para mayor seguridad—que no son de Nardi, sino de Leonardo, por consecuencia, las dos más bellas batallas, las más bien compuestas y más fina y exquisitamente pintadas de las que conservamos del Salón de Reinos (1).

(1) Por una casualidad, cuando Leonardo se volvió loco, fué Nardi quien tuvo que acabar, en la Capilla del Alcázar, una pintura que dejara comenzada el primero.

A Jusepe Leonardo—discípulo supuesto de Cuevas (Palomino) ó de E. Caxés (Martínez) si no se admite (con Cruzada), que de quien se ve que lo fué, es de Velázquez—se le supone nacido en 1616 y muerto loco en 1656, debiéndolo de estar ya antes de 1648 en que Nardi le acababa la obra abandonada. Si esas fechas fueran exactas, sus batallas las habría pintado á los diez y ocho, á los veinte ó á lo más á los veintiún años. A los diez y ocho, si las pintaba al mismo tiempo que Carducho las suyas (1634), á lo sumo á los veintiuno (1637), supuesto que estaban hechas al publicarse el libro de Gallegos. ¡Casi no parece posible, por ser obras tan magistrales y de un estilo tan nuevo y personal!

De Leonardo, aparte esas obras del Salón de Reinos, nada auténtico nos resta, sino unos cuadros descubiertos, con su firma, por el ilustre y joven arqueólogo español D. Manuel Gómez Moreno y Martínez en una iglesia de montaña, que yo en cierta ocasión visité en una excursión, á la tenue luz del crepúsculo, muy ajeno de sospechar lo que allí se contenía y se podía ver á mejor hora.

Al corregir estas pruebas, acabo de descubrir en Alcalá de Henares otro cuadro

Obras, por lo demás muy juveniles, en la labor de Leonardo, que debía de ser casi un muchacho en 1634 (cuando Carducho fechaba los cuadros suyos de la serie), á poco que tengan alguna exactitud las fechas que Palomino supone en la vida del pintor; el cual, además, murió muy joven, después de varios años de estar loco, malográndose con él el más brillante porvenir de pintor en la escuela madrileña: tal es el jugo, la gracia, la soltura, la exquisitez de su paleta y el colorido brillante de su pincel. A haber vivido más, hubiera él heredado el cetro de la pintura madrileña; ó lleno de gracia y viveza, hubiera dado á los ojos la nota alegre junto al colorido fino, á la inmaculada serenidad, de alma verdaderamente helénica, de Velázquez (1).

Yo no sé si me equivoco, esto supuesto, al atribuir á Nardi alguna parte en los lienzos de las *Fuerzas de Hércules* que en globo se llevaban por Ponz al nombre más sonoro de Zurbarán, basándose en el dicho de Palomino: sobre este punto traslado aquí, en lo substancial íntegra, una carta solicitada por D. José Cascales al ir á dar á la imprenta el libro sobre Zurbarán ya publicado.

Decía así:

«Aunque con retraso de unas semanas, no he querido darle las notas prometidas sobre los lienzos de las «Fuerzas de los trabajos de Hércules», del Museo del Prado, atribuídos á Zurbarán, sin apurar un poco la información del interesante tema.

»Ya le dije cómo noticias ignoradas, que yo conocía, me permitían asegurar de la manera más terminante que dichos cuadros fueron pintados, no por 1650, cuando el viaje definitivo (quizá el único) de Zurbarán á Madrid, sino antes de 1637.

»La más conocida de las biografías recientes de nuestro pintor estaba en un error, como lo estaba yo, como lo estábamos todos.

»Mucho debió producir—dice el Sr. Viniegra—en todos estos cuadros (se refiere á la cuarta década del siglo XVII), y tal vez el trabajo lo tuvo oculto hasta 1650, en que reaparece en Madrid llamado por Velázquez, de orden de Felipe IV, para hacerle pintar los cua-

firmado por Joseph Leonardo: un San Jerónimo. Entre los que se llevó de España el Barón Taylor había otro, también firmado, cuyo actual paradero ignoro: un San Juan Bautista. En la Biblioteca Nacional tiene un dibujo firmado: la Purificación.

(1) Del amor de Velázquez al arte clásico dan pruebas las esculturas y moldes que trajo á Madrid de Italia; punto acerca del cual estoy elaborando un breve estudio conjuntamente con mis discípulos.

dros que habían de adornar el «Saloncete» del Palacio del Buen Retiro.

»Fueron éstos *Los trabajos de Hércules*, colección de diez obras, que hoy forman parte de este Museo.

»No debió ser muy de su agrado este género de pinturas, pues según Ceán, sólo ejecutó cuatro, haciéndose los restantes bajo su dirección.

»Así lo creo, y me atrevería á señalar los que son de su mano.

»He confesado que participé del error, y debo ahora dar la prueba plena de la verdad restablecida.

»En el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, número del primer trimestre del año corriente de 1911, hago un estudio intitulado «Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro y el poeta del Palacio y del pintor». A lo circunstanciado y trabado de mi argumento habría de recurrir, si tratara, como allí principalmente trato, de lienzos que he necesitado demostrar que para aquel Salón se pintaron: los retratos reales ecuestres de Velázquez. En cuanto á los diez de las *Fuerzas de Hércules,* por el contrario, no precisa prueba alguna para saber lo que dice el Catálogo del Museo: que proceden de dicho Salón. A mayor abundamiento, lo he visto confirmado por los inventarios de 1703, 1709 y 1793, aparte lo que claramente dice en 1775 D. Antonio Ponz.

»Esto sentado, no hay sino aplicar el texto, poético por cierto, que me ha permitido demostrar (en el estudio aludido) cuáles eran las obras de arte creadas para aquel Salón principal del Palacio del Buen Retiro.

»El poeta coetáneo describe los cuadros de Velázquez, las escenas de victoriosas batallas contemporáneas de las armas españolas—lienzos de V. Carducho, E. Caxés, Jusepe Leonardo, Félix Castelo, Pereda (1), el P. Mayno y Juan de la Corte—y dice en seguida:

"Mira como en los frisos eminentes
de uno y otro balcón, el soberano
pincel con rasgos retrató valientes
al célebre Tebano.

(1) El distinguido crítico é historiador de la Pintura Española Dr. August L. Mayer, acaba de descubrir en París el cuadro de Pereda del Salón de Reinos, en cuya rebusca me sabía preocupado. Si á su hallazgo han contribuído estos artículos, doy ya por bien empleada la pesada labor.

Descansa, ¡Oh Juno!, á Alcides no persigas,
que el arte en estos cuadros le presenta
con tan perenne assombro sus fatigas,
que á sus trabajos duración aumenta,
y en quanto ardiere el resplandor Eóo
aquí vivo el Leon, vivo Achelóo,
eterna haran su pena, y será eterna
aquí la fiera indómita de Lerna.„

»¿De qué fecha es este texto poético? Pues el libro está impreso en 1637, y son del mismo año la licencia del Ordinario (15 de Julio), la aprobación de D. Pedro Calderón de la Barca (7 de Agosto) y la Tasa (16 de Octubre de 1637).—La inauguración del Palacio, ó por lo menos parte de él y del parque, había sido en 1630.

»La composición poética, pues, es, á lo más tardar, de 1637 (primeros meses), y los diez cuadros de las *Fuerzas de Hércules* no pueden ser sino de 1636 (á lo más tardar).

»Esta rectificación de fechas tiene una importancia capital en la biografía del pintor, si son suyos los lienzos ó parte alguna de ellos. Desde luego se explicaría, mejor que con la explicación juiciosamente dada del Sr. Sentenach, que Zurbarán firmara como pintor del Rey en uno de los espléndidos lienzos de la Cartuja de Jerez, hoy en Randan (Auvernia). Creo que cita usted mi estudio de su curiosísima odisea, bochornosa para el buen nombre de los Gobiernos españoles. Sabiendo que parte de los lienzos del Salón de Reinos, los únicos fechados (los tres de Carducho) son en 1634, y que el Conde Duque no admitía aplazamientos en la estupenda improvisación de aquel sitio real de delicias, esa cifra de 1634 parece la indicada como más probable para toda la labor de los ocho ó diez pintores que á la vez pintaban para el Salón de honor. Si Zurbarán en 1634 (ó poco antes ó poco después) vino á Madrid y pintó las *Fuerzas de Hércules,* bien explicable sería que al volver á la tierra andaluza, volviera con el título, por lo demás puramente honorífico, de *pintor del Rey*, y así firmara en 1638. No necesitándose, por tanto, recurrir á las pinturas que en Sevilla hizo en el interior del navío construído allí para el estanque del Retiro, y explicándose así, mejor también, que en 1639 cumplimentara en Sevilla encargos (no precisamente profesionales) de la superintendencia de la Real Casa.

»La noticia de Palomino, falsa en cuanto á la cronología, resulta-

ría quizá exacta retrollevándola diez y seis años más allá: «*Ultima-* »*mente* vino á Madrid *por los años de mil seiscientos y cincuenta*, llama- »do por Velázquez, de orden de su Magestad, donde executó las pintu- »ras de las fuerzas de Hércules, que están en el Saloncete del Buen »Retiro, sobre los quadros grandes: y aseguran que estándolas pin- »tando, entre las muchas veces que el Sr. Felipe Quarto pasaba á ver- »le pintar se llegó á él una vez, y poniéndole la mano en el hombro, »le dixo: pintor del rey y rey de los pintores.» Observe usted que aquí no se dice nada de firma de aquellos cuadros que positivamente no tienen ninguna; yo los he examinado de cerca. Y que completas á la sazón las cuatro plazas de pintor de Cámara que existían—lo eran Carducho, Caxés, Nardi y Velázquez—, sólo *ad honorem* se le podía dar, y por lo visto se le dió, primero de palabra, después se refrendaría documentalmente, el título de pintor del Rey, como en tantos otros casos ocurrió en nuestra historia artística.

»Pero si la rectificación de fecha de los «Hércules» explica bien y mejor que antes la pura biografía del artista, ¡qué trastorno tan grande no nos trae para explicarnos lógicamente la evolución técnica y estética del pintor!

»Lo confieso, amigo Cascales, que lo veo y no lo creo. Entre sus obras firmadas en 1629, por ejemplo, y sus obras maestras de 1638 y 1639—las de Jerez y Guadalupe, á las que he dedicado sendos estudios—, los cuadros de los «Trabajos de Hércules» forman un episodio de imitación á Velázquez, que ni está en relación con lo de antes, inmediatamente antes, ni con lo de después, inmediatamente después.

»Semejante desconcierto, desviación tan considerable de la marcha natural de su genio me llevan á dudar hasta del texto de Palomino, y volver á poner en tela de juicio la atribución á Zurbarán de tales cuadros.

»Da la casualidad de que por un olvido de copia en el Inventario original de las pinturas del Buen Retiro de 1703, que es el más antiguo que conocemos, se olvidaron de poner el nombre del autor del primero de dichos cuadros, y en el segundo y siguientes se dice, sin embargo, que son «del mismo autor», «del mismo autor», «del mismo autor»..., quedándonos la duda de á quién lo atribuían los pintores de Cámara de 1703 Lucas Jordán, Arredondo y Ruiz de la Iglesia, ausente Palomino (sobre todo Arredondo, que es el que autorizó el

212



FRANCISCO ZURBARÁN (?): Hércules sujetando al cancerbero, para sacar á Alcéstes del infierno



FRANCISCO ZURBARÁN (?): Hércules matando á la hidra de los pantanos de Lerna



FÈLIX CASTELO: Don Juan de Haro rechazando á los Holandeses en Puerto Rico, año 1625

CUADROS DEL SALÓN DE REINOS DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO, HOY EN EL MUSEO PRADO

Clichés de Lacoste. *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

Inventario del Retiro). En mi estudio del Boletín va copiada toda esa parte del Inventario, y sólo me resta decir que igual olvido se padeció, por llevarlo arrastrando, en otro Inventario de 1709 que acabo de registrar en el Archivo de Palacio, para poderle completar á usted esta información y que viene á ser copia del de 1703, hecha para hacer cargo á D. Antonio de Mayens de las alhajas y menaje del Buen Retiro (tomo V de los Invents. á la muerte de Carlos II, folio 671.)

»Todavía, queriendo apurarle más la información, he registrado al caso todos los Inventarios reales del Retiro. El de 1772 no dice nada, porque en él no se describen todos los cuadros, sino sólo los que de nuevo y en gran número se habían llevado allí después del incendio del viejo Alcázar en 1734. Viene en seguida cronológicamente el texto de Ponz, año de 1775, en que siguiendo el texto de Palomino, dice: «Entre ellos están colocados (entre los cuadros grandes »de batallas), otros de menor tamaño... y son de Francisco de Zurba»rán, que manifestó el empeño en que se hallaba de lucirlo (el empe»ño). Esta, como las demás obras suyas, regularmente tiene fuerza de »claro-obscuro.»

»Pero pasan bien pocos años, y al fallecer Carlos III, un Inventario general nos viene á demostrar que no estaba asentada en la opinión de todos, ni menos aún en documentos y tradiciones de Palacio y de sus pintores de Cámara, la atribución á Zurbarán que daban por hecha los dos escritores del Arte.

»Hay que conocer esos Inventarios para saber la relativa solidez de sus atribuciones, cómo la mayor parte de los cuadros las ostentaban muy discretas, y cómo dichos documentos habían sido la base de información para Palomino y para Ponz lo eran á la sazón. ¡Hasta los errores tienen allí lógica explicación cuando se leen consecutivamente los diversos Inventarios!

»Pues en el Inventario general de 1789 y en la parte correspondiente al Buen Retiro, que autoriza Maella, y es de 1794, los cuadros de las *Fuerzas de Hércules* se describen, poco más ó menos, como en el Inventario de 1703, pero al describir el primero de ellos, allí donde se olvidara el nombre del autor, se ha puesto aquí: «Escuela de Lanfranco». Por cierto que en este Inventario se le pone á cada uno de esos diez lienzos el precio de mil reales, y antes el de mil quinien-

tos en el Inventario de 1703, en el cual, el de las Lanzas, de Velázquez, se justipreciaba en treinta mil.

»Pasan poquísimos años, y Ceán Bermúdez, en su conocido Diccionario (1800), resumiendo, como hace casi siempre, á Ponz, pero aquí por caso, rectificándolo en parte, pone en el palacio del Buen Retiro como obras de Zurbarán, «Los trabajos de Hércules», en cuatro lienzos, olvidándose de los seis restantes. Pocos años después se formaba el Museo del Prado y pronto aparecieron allí los diez lienzos, clasificados siempre como de Zurbarán.

»No sé que pueda haber un crítico que le atribuya la colección completa. Son absolutamente indignos de llevar el nombre de un gran piutor los que representan lo de Calpe y Abyla, los Geriones, el león nemeo, lo de Anteo..., valiendo poco más el del jabalí, y algo más el del toro de Creta y el del río Alfeo. Quedan tres que merecen ser tenidos por obra de un gran artista, imitador de Velázquez, del Velázquez de la Fragua, y la Túnica de José, pintados éstos en 1630. La lucha con el cancerbero, la túnica de Neso, y sobre todos el lienzo de la hidra de Lerna, demostrarán siempre que su autor fué un excelente imitador de los desnudos de Velázquez. Puedo afirmarlo, porque al prepararse la Exposición Zurbarán (1905), los pude estudiar muy limpios y bien de cerca.

»Pero sean uno, ó tres, ó cuatro, ó cinco, ó diez los cuadros que se deban atribuir á Zurbarán, el problema es el mismo; desconciertan y trastornan las líneas lógicas del desarrollo histórico de su arte, que era ya personal en 1630, personal también y también inconfundible en 1638..., y nada personal y muy diverso en los Hércules pintados, si son suyos entre una y otra fecha.

»La solución de este problema que mis rectificaciones de fecha plantean, creo que no podrá darse sino por el dato documental, cuando se hallen, no sé dónde — si en el Archivo de Palacio, en el de Simancas ó en el Histórico, y quizá en papeles del Consejo de Aragón ó en el de Portugal—, las nunca conocidas cuentas de las espléndidas obras del Buen Retiro, será cuando algo podremos esclarecer la biografía de Zurbarán, como también la de Velázquez.

»Mientras tanto, no puedo menos de confesar una extrañeza, la de que entre ocho ó diez pintores que á la vez y á porfía pintaban los lienzos del Salón de Reinos, no nos suene siquiera el nombre del ita-



Hércules luchando con Anteo



Hércules sujetando al toro de Creta, (de Zurbarán ?)



Hércules separando los montes Calpe y Abyla



Hércules luchando con el jabalí de Erimanto

CUADROS ATRIBUIDOS Á ZURBARÁN, ACASO TRES DE ANGELO NARDI (?); EN EL MUSEO DEL PRADO, PROCEDENTES DEL SALÓN DE REINOS DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO

Clichés de Lacoste. *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

liano españolizado Angelo Nardi, uno de los cuatro pintores de Cámara á la sazón. ¿No serán suyas, en todo ó en buena parte, las *Fuerza de Hércules,* las que en 1794 se atribuían á la escuela de Lanfranco?...»

Hasta aquí la carta al Sr. Cascales, salvo, como final, algunas noticias de varias obras *inéditas* de Zurbarán.

En una nota decía el lugar, entre ventanas, que ocupaban los lienzos en el Salón de Reinos, por lo que eran diez, y no más ni menos los «Trabajos de Hércules» representados; añadiendo: «No coinciden el Catálogo del Museo y los Inventarios antiguos en dos de los asuntos, y sí en los ocho restantes. Los Inventarios hablan de cuando Hércules hizo de Atlante, y de los establos de Augías, donde el Catálogo de la separación de Calpe y Abyla y de la detención del curso del Alfeo. No sé hallar explicación á la primera de estas discrepancias». Porque la postura de Hércules inclinado, no consentía en pensar que sostuviera el peso de la bóveda celeste, cuando lo que hace es apartar peñascos. Sí es obvia la explicación de la segunda, porque el cambio del curso del Alfeo fué para que las aguas del río limpiaran las cuadras de Augías. El examen de los lienzos, desde luego, da la razón al Catálogo del Museo, en este caso más exacto (como es bien natural que lo sea) que los Inventarios añejos de las colecciones reales.

¿Efectivamente, pueden ser de Nardi parte de los lienzos de esa serie?

Una excursión á Alcalá de Henares es obligada para la resolución de esta duda.

Tiene Nardi importancia bastante para reclamar una monografía y una rehabilitación: aun por la circunstancia de deber, entre otros, al voto de Velázquez su disputadísimo nombramiento de pintor de Cámara (1). Alguno de sus cuadros—por ejemplo, la «Santa Catalina de Sena» de la Infanta Isabel, de la que hay repeticiones en la Catedral de Palencia, en el Museo de Amiens (la mejor) y en algún otro lado—, pasa equivocadamente por obra de Zurbarán (2), que quizá

(1) En la vacante de Bartolomé González, en 1627, entre diez aspirantes, fué promovido Nardi, por haberse deferido á la propuesta formulada por los tres pintores de Cámara E. Caxés, V. Carducho y Velázquez.

(2) Como de Zurbarán la publica el Sr. Cascales en su libro reciente (pág. 92), y esa es la opinión corriente.

deba al ejemplo de Nardi algo de su arte, en el segundo estilo, aunque precisamente lo menos íntimo y lo menos característico (1).

No menos de veinticinco cuadros notables de Nardi se pueden ver y gozar en Alcalá de Henares, al lado de cualquiera de los cuales, las *Fuerzas de Hércules* del Buen Retiro —salvo las tres mejores, las velazquistas—, hacen mediano papel. Pero hay entre los sayones del gran cuadro de la lapidación de San Esteban (2) figuras y miembros desnudos, que sin domostrarnos á toda evidencia que sean de Nardi los Hércules dudosos, á esa opinión inclinan el ánimo. En el otro cuadro grande compañero, el martirio de San Lorenzo, obra por cierto firmada en 1620, hay otros puntos de contacto, en el modo de pintar la hoguera, con alguno de los trabajos de Hércules; inclinándome yo, en consecuencia, á atribuirle esa parte de la decoración pictórica del Salón de Reinos. Si en ella se lució poco, es porque su temperamento, su predilección y su mano le llevaban á las escenas tranquilas y de aparato, con delicioso gusto en la elección de las cabezas ideales, en la agrupación y composición, y en las hermosas arquitecturas de columnas á lo Veronés —cuya paleta no sabía imitar— que hacen de sus cuadros, á la altura de lo mejor que en Italia se pintaba á la sazón, una verdadera fiesta, á la vez decorativa, religiosa é inspirada.

En cambio he de añadir que no creo que le corresponda parte alguna en los cuadros de batallas del Buen Retiro, á juzgar porque sus caballos —uno muy bello, blanco, en la lapidación de San Esteban, y otros, todos blancos siempre, en el martirio de San Lorenzo, en el de San Pedro y en la conversión de San Pablo—, con ser brutos corpulentos y de carnes, no tanto son españoles de raza, como son hijos del conocido y expresivo tipo de caballo grato á Rafael y á Julio Romano.

(1) La influencia de Nardi en Zurbarán se contrae á aleccionarle, por sus ejemplos, en el arte italiano de la composición y del *gran* estilo. Es posible, además, que le deba la manera de sombras grises, grises de negro, que Zurbarán, desde 1638 usa en unos cuadros, á la vez que en otros se muestra fiel á su gloriosa y personalísima manera de hacer sombras de color, en adecuada relación de valores. Todavía pudiera reconocerse alguna influencia en la finura de ciertos tipos varoniles que Zurbarán pintó en la época madrileña, al fin de sus días.

(2) La figura del santo diácono de Jerusalén, ha sido imitada por Zurbarán en el cuadro de San Lorenzo, el santo diácono español, que he examinado de reciente en el Museo de San Petersburgo. Es cuadro firmado en 1636, que se da reproducido en el Catálogo del Ermitage y en la obra de Cascales.



Hércules luchando con el león de Nemea



Hércules atormentado por el fuego de la túnica de Neso



Hércules cambiando el curso del Alfeo para limpiar los establos de Augias



Hércules venciendo á los Geriones

CUADROS ATRIBUIDOS Á ZURBARÁN, ACASO LOS CUATRO DE ANGELO NARDI (?); EN EL MUSEO DEL PRADO, PROCEDENTES DEL SALÓN DE REINOS DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO

Clichés de Lacoste. *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

Viendo en las *Fuerzas de Hércules* más probablemente la mano de Nardi que la de Zurbarán, no es posible adelantar hoy una opinión terminante; y la importancia del problema, sobre todo en relación con Zurbarán, me hacen lamentar una vez más la pérdida ó el extravío ó el olvido de las cuentas de las obras del Buen Retiro, en que tantas incógnitas hallarían solución.

ELÍAS TORMO.

(Concluirá.)

Nota referente á los aludidos cuadros ecuestres del Rijcks Museum Amsterdam, página 193:

El cuadro de Van de Venne, n.° 2.489 del Catálogo de 1911, representa á Mauricio, al Rey de Bohemia (el intruso, el elector del Rhin, según creo, y después de 1628, por tanto, fecha de su fuga á Holanda), y á otros cinco Príncipes de Orange. Hállolo reproducido en el Classischer Bilderschatz, lámina n.° 486.—El fechado de Hilligaerts es el n.° 1.177, representando el licenciamiento de las tropas mercenarias en Utrecht, nueve años antes de la fecha, en 1618.—Se duda si es de Hilligaerts ó de Paex el 1.180, Mauricio de Sajonia en cabalgata de caza, y no es sino imitación del estilo de Hilligaerts el 1.183, Mauricio y Federico Enrique montados, último de los cuatro cuadros del Museo de Amsterdam, en que se ve algún caballo levantado de brazos.—En el segundo y tercero de estos lienzos son muy pequeñas las figuras, y no son grandes, quedando lejos del tamaño natural en las dos restantes. Todos los caballos son feos y amanerados.

Nota referente á los aludidos retratos del Duque Volfgango Guillermo de Neuburgo, pág. 194:

En Munich vi un retrato en el Museo Nacional Bávaro y en la Pinacoteca Vieja el retrato de Van Dyck (así lo cree todo el mundo) que va reproducido en el «Van Dyck» de la Biblioteca «Klassiker der Kunst» á la pág. 230, que se supone pintado por 1629, y que por el mastín, por la *pose*, por la indumentaria y por todo sabe á madrileño. De ese retrato vi copia de 1804 (por Van der Kooi) en Amsterdam (n.° 862), y fotografía en Ambéres entre la obra de Van Dyck de una repetición del Museo Condé de Chantilly, que yo conocía de antes.

JUAN DE TOLEDO

El genio español encontró en las Bellas Artes, en los siglos XVI y XVII, ancho campo donde cosechar laureles; numerosa y brillante reseña podría hacerse de aquella pléyade de artistas que entonces florecieron, colocando á la nación española sobre las demás. Nuestros pintores, especialmente, aleccionados en Italia, adquirieron la independencia y originalidad en sus producciones, y la pintura se arraigó en nuestra nación, formándose aquellas famosas escuelas, entre las que descuella la *valenciana*, creada por Vicente de Juanes, en la que se distinguieron Ribera, Ribalta, Espinosa, Orrente y el lorquino Juan de Toledo. Ya en 1891 publicamos cuantas noticias pudimos reunir hasta entonces referentes á este paisano nuestro; pero habiendo adquirido con posterioridad algunos más datos, que consideramos de interés, sirvan ahora estas líneas como apéndice á nuestro pobre folleto *Juan de Toledo*.

Los progresos de la civilización; los adelantos en las letras, en las ciencias y las artes; la mayor riqueza y otras varias circunstancias, permitieron á muchas naciones entregarse á los goces y comodidades que los italianos saboreaban desde la mitad del siglo XV: si éstos contaban ya pintores de nombradía, Alemania y otras regiones tenían un Juan Van-Eyck, un Durero, un Quintín Messius y un Holbein, que transmitieron á la posteridad, sobre todo, los semblantes de mil personajes. Los españoles teníamos á Berruguete, á Juan de Borgoña, á Sánchez de Castro, á Antonio del Rincón, á Fernando Gallegos, á Juan de Toledo y otros varios artistas, cuyas obras son hoy día la admiración de los inteligentes. El genio español, desarrollado en un clima tan dulce y favorecido como el de Italia, produjo maravillas, y las contadas obras que de los citados se conservan dan aventajada idea del estado de nuestras artes, antes que fuésemos á aprender á las riberas del Tíber y del Arno las sublimes máximas de Leonardo y de Rafael.

Abundando en estas ideas, véase cómo se expresa D. Valentín Carderera: (1) «Sabido es que Antonio del Rincón retrató á los Reyes Católicos, á Antonio de Nebrija y á otros grandes hombres de aquella corte, tan docta como brillante y aguerrida; mas de un gran número de retratos excelentes, pintados por Juan Sánchez de Castro, por Berruguete, por Juan de Toledo y por Fernando Gallegos, se atribuye, con sobrada ligereza, á los pinceles de Alberto, de Holbein, de Leyden y de otros artistas extranjeros que jamás estuvieron en España. El número considerable de retratos que hemos visto con las nobles divisas de Santiago, Alcántara, Calatrava y otras marcas y señales características de nuestra nación, no permiten creer que tantos caballeros del primer rango hiciesen el viaje á Alemania, Flandes é Inglaterra, donde se hallaban los citados artistas, que jamás pusieron los pies en nuestro suelo...»

Habiendo salido Juan de Toledo muy joven de su país natal, al que no volvió, y conociendo su vida bastante accidentada, no es de extrañar no se encuentren en él producciones suyas, á pesar de que su pincel no permaneció ocioso. Lorca, que sepamos, no posée más que dos cuadros, debidos *ciertamente* á su preclaro artista: uno representando á *Santa Elena*, adquirido por el historiador lorquino don Francisco Cánovas de un advenedizo, y un *San Miguel*, propiedad de D. José Mención Sastre; en ambos cuadros, si se notan defectos que impiden el que los consideremos como obras maestras, se advierten, en cambio, cualidades que los hacen merecedores de ser conservados con estima, sobre todo el último, por lo acertado del dibujo y viveza del colorido.

Al emplear el adverbio *ciertamente,* lo hicimos porque no nos atrevemos á asegurar que también sea de Juan de Toledo otro lienzo, de algo menos de un metro, conservado en la iglesia de Santa María, de Lorca, que representa á *Herodías con la cabeza del Bautista;* no aparece firmado, pero ciertos rasgos y composición recuerdan bastante á la *Santa Elena* mencionada.

«La señora doña Antonia Cecilia Fernández de Híjar, cuando casó con D. José Fombuena, Marquesa de Lierta, cuya casa está incorpo-

(1) *Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres, desde el siglo XIII hasta el XVIII*, ms. leído por su autor á la Real Academia de la Historia en Abril de 1841.

rada ahora á la del señor Marqués de Ayerbe (Zaragoza), llevó las siguientes pinturas, que están en la Casa de Lierta y en la del señor Marqués..... Dos *batallas,* originales de D. Juan de Toledo, con molduras negras» (1).

Recientemente hemos sabido que en la sala comedor del Colegio de Doncellas, de Toledo, existe otro lienzo de nuestro pintor, de 1,10 metros de alto, muy bien conservado, representando la *Degollación de San Pedro, mártir.*

«En la iglesia de los Padres Capuchinos (Toledo), junto al Alcázar, hay en la sacristía un cuadro chico de bastante mérito, y es *Nuestra Señora, San Juan*, el *Niño Dios* y *San Josef,* que está aserrando un madero, obra de Juan de Toledo...» (2). Este cuadrito se puede ver hoy en la iglesia de San Miguel, próxima al lugar en que se alzaba el antiguo convento de los Capuchinos, que dice Ponz.

En la pieza número nueve, del Palacio de Riofrío, del Patrimonio de la Corona, tuve la suerte de encontrar un lienzo (0,92 por 1,20), debido igualmente al pincel de Toledo, según lo consigna el tarjetón que tiene al pie, añadiendo *Una batalla*, que es lo que representa.

«Hacia 1660 vino á Madrid el capitán Juan de Toledo, célebre por sus *batallas*, pero que encargado del gran cuadro central en el altar de las monjas de Don Juan de Alarcón, dejó muestras de su habilidad en tan extenso lienzo, en el que representó á la *Purísima Concepción* entre coros de ángeles, recibida por la Trinidad, con buen gusto en la composición y colorido. Falleció en Madrid en 1665» (3).

«Juan de Toledo es uno de los pintores más distinguidos de España en el siglo XVII. Buen colorido, acertado claro obscuro, regular entonación, dibujo mediano», es el juicio que le merece al Sr. Cruzada Villamil el artista lorquino, al que D. Pedro Madrazo llama á su vez el *Cerquozzi español.*

En nuestro Museo del Prado, en el friso de la izquierda de su salón central, se lee en grandes caracteres el nombre de *Juan de Toledo,* alternando con el de otros artistas, nombre que abarca los tres lien-

(1) Pág. 215 de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura,* por Jusepe Martínez; obra publicada en Madrid en 1866 por la Real Academia de San Fernando.

(2) *Viaje de España*, por D. Antonio Ponz.—Madrid, 1787, t. I, pág. 190.

(3) *La Pintura en Madrid*, por D. Narciso Sentenach, pág. 147.

zos que del mismo se conservan en dicho templo del arte, registrados en el Catálogo oficial con los números 1.045, 46 y 47, y de los cuales dice Viardot en su conocida obra: *Ces compositions brillent surtôut par leur entrain, la touche en est spirituelle, très montée et très petillante, et le ton général lumineux et d'une grande fraîcheur.*

En la iglesia de Santiago de la villa de Totana (Murcia), y en la capilla absidal del lado de la Epístola, existe un lienzo, *La batalla de Lepanto,* dedicado á la Virgen del Rosario; lienzo bastante menor que el que pintaron de igual asunto Juan de Toledo y Mateo Gilarte para Santo Domingo de Murcia. Esta *batalla*, que creemos ser de los mismos artistas, tiene una composición más sencilla, si bien, como en aquel otro cuadro, el estudio del combate naval está hecho con verdadero acierto.

Visitando no hace mucho el Archivo central (Alcalá de Henares), quedé suspenso al contemplar, en lo alto de la segunda meseta de la escalera principal, un lienzo igual al que hemos dicho se encuentra en la sacristía de Santo Domingo, en Murcia. ¿Teníamos á la vista otra *Batalla de Lepanto*, original, ó una fiel reproducción? Investigaciones posteriores nos han probado que se trata de una excelente copia hecha en 1854 por D. Manuel Ussel de Guimbarda, natural de Cartagena, copia adquirida por el Estado.

Recién publicado mi folleto *Juan de Toledo*, tuvo la bondad de manifestarme el señor Conde de Roche que, durante su permanencia en Murcia, *trabajó este artista en el oficio de pintor en la casa de nuestro célebre Pedro Orrente*, según consta en una información hecha en 1641 en dicha capital, en averiguación de ciertas cartas de pago del último de dichos artistas, en que tomó parte como perito en el arte pictórico el referido Toledo, y en donde, bajo su firma, hace la declaración solicitada; y en el legajo de la cuenta de fábrica de la catedral de la misma capital, existe un recibo de este artista, firmado en Murcia en 28 de Julio de 1633, *de dorar el facistol y dar de negro.*

Don Federico Atienza, murciano, presentó en la Exposición regional, celebrada en Lorca en 1874, su retrato al óleo, *Juan de Toledo,* no siendo dicho señor el único artista á quien debemos mencionar por tal idea, pues el lorquino D. Salvador Zamora inició, con su otro *Juan de Toledo,* la galería de retratos de lorquinos célebres.

Por último, el nombre de *Juan de Toledo* aparece en cuarto lugar,

entre los de los pintores, en el monumento erigido en Murcia, en la plaza de Santa Isabel, á los hijos ilustres de la misma capital.

Resumiendo: las producciones pictóricas de nuestro paisano, de que tenemos noticia, son las siguientes:

En Lorca: *San Miguel,* propiedad del Sr. Mención; *Santa Elena,* propiedad del Sr. Cánovas; *Herodías* (?), en la iglesia de Santa María.

En Madrid: *Purísima Concepción, San Ramón Nonato, Sueño de San José* (1), en la iglesia del convento de Don Juan de Alarcón.

En el palacio de Riofrío: *Una batalla.*

En el Museo Nacional de Pinturas: *Combate Naval entre españoles y turcos; Desembarco y combate: Combate naval.*

En Murcia: *Batalla de Lepanto,* en la sacristía de la capilla del Rosario; en el Museo provincial, un *Desembarco;* dos *batallas*, del señor Marqués de Torre Pacheco; la *Asunción de Nuestra Señora,* para la Congregación de caballeros seculares del colegio de San Esteban, de la Compañía de Jesús.

En Alcalá de Henares: Institución de la Orden Trinitaria, que fué pintada para la iglesia del convento de la Orden.

En Totana: *Batalla de Lepanto* (?), en la iglesia de Santiago.

En Talavera de la Reina: Comunidad de Franciscanos: *Santa Ana dando lección á su hija.*

En Toledo: *La Sagrada Familia*, en San Miguel; *Degollación de San Pedro, mártir,* en el comedor del Colegio de Doncellas.

En Zaragoza: Dos *batallas,* propiedad del marquesado de Ayerbe.

F. CÁCERES PLA.

(1) En el trascoro de la catedral de Murcia se conserva de este *Sueño de San José* una buena copia de Mateo Gilarte.

Noticias Arqueológicas y Artísticas.

Está amenazado de próxima y total ruina el templo de San Baudelio, de Casillas de Berlanga, en la provincia de Soria, que se ha citado repetidas veces en este Boletín.

Las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando han informado hace ya tiempo, y muy favorablemente, su expediente de declaración de Monumento nacional; pero todo ese tiempo lleva también detenido en el Negociado correspondiente del Ministerio de Instrucción Pública, sin que pueda saberse la causa de tanta morosidad.

Hay en él, como recordarán nuestros lectores, unas curiosísimas pinturas murales, de esas en que cada ejemplar es de superior importancia y único para la historia del Arte español. La estructura de la iglesia es, además, interesantísima, haciéndola todos los elementos digna de ser mirada con especial atención.

El sabio arqueólogo D. José Ramón Mélida denunció el estado de lamentable olvido en que se encuentra este asunto, y el señor Conde de Romanones prometió tomarle con ese vivísimo interés que le inspira cuanto se refiere á la conservación de monumentos patrios y de joyas de nuestros artistas.

Esperamos de la reconocida cultura del actual Ministro del Ramo, que tomará inmediatamente las disposiciones necesarias para avivar el celo de sus empleados.



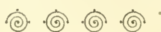
A propuesta de D. Rodrigo Amador de los Rios, de tan alta autoridad por sus numerosos estudios y notables publicaciones, va á tomar la iniciativa la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para que se declaren Monumento nacional las ruinas de Itálica.



También se ha comenzado á instruir el expediente para que se haga igual declaración en favor de la torre de Santiago, de Daroca.



Adelantan ahora ya rápidamente las obras que se están realizando en el edificio perteneciente á la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, bajo la dirección del sabio arquitecto D. Ricardo Velázquez. Así se podrán extender é instalar bien las preciosas colecciones propiedad de aquel Cuerpo artístico, y verán los extranjeros que en el centro de Madrid no se hallan *exclusivamente dedicados á oficinas las mejores casas y palacios en contraste con lo pobre de los destinados á centros de cultura,* como hace pocos años decían algunos periódicos extranjeros, poniendo á continuación comentarios nada favorables para el prestigio del país ante los demás pueblos.



El día 21 de Octubre se inauguró en Avila con gran solemnidad el Museo Arqueológico provincial, en el local que se destinaba á Museo Teresiano. Hay en él multitud de objetos curiosos que le dan desde el primer momento singular interés, y puede desde ahora predecirse que no pasarán muchos años sin que se ponga á la altura de los primeros establecimientos de su mismo género.

Ha vencido todas las dificultades que se oponían á su creación el digno Gobernador de aquella provincia Sr. Mora, hombre de los que honran al cargo que ejercen por su excepcional cultura, su energía y su tesón, su sincero amor á las artes patrias y su firme voluntad de poner los medios de que dispone al servicio de las más nobles empresas.

No puede olvidarse aquí tampoco el nombre de nuestro consocio D. Manuel Foronda, que se muestra tan devoto de aquella población como los mejores hijos de la misma y ha propagado con gran entusiasmo el nombre del Museo, escribiendo con celo á diferentes corporaciones artísticas para que se asociaran á tan simpática solemnidad.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando estuvo representada en el acto por el Sr. Mélida, y á los trabajos de instalación ha contribuído el muy inteligente arquitecto D. Enrique María Repullés y Vargas.

Madrid —Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.

BOLETÍN DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XIX. — Cuarto trimestre.

Arte ✻ Arqueología ✻ Historia

MADRID. — 1.º Diciembre 1911.

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

De Atienza á Arcóbriga.

(Continuación de la Expedición á Termes) (1)

Quedábamos en la fuente Atienza, cuya posición estratégica fué tan importante. Bien se llegara de la región del Duero por Miedes, salvando el Altoplazo, que fué el camino del Cid; bien se viniera por Termes á Villacadima para seguir la cañada del imponente Alto Rey, pasando por Galve y los Condemios, era preciso en todo tiempo llegar á la vista de Atienza, fortaleza inexpugnable por muchos siglos y plaza de excepcional importancia.

Ella, á su vez, quedaba enlazada con la región más abierta de su provincia, pues desde allí la jornada á Jadraque, Sigüenza, Medinaceli y la antigua Arcóbriga, para pasar á Aragón, era fácil á su amparo. De aquí su importancia militar en tantos siglos, pudiendo decirse que su poseedor era el dueño de la comarca.

La naturaleza, por su parte, parecía haberla destinado para ello, pues los muros y defensas naturales que sirven aún de base á su castillo, son verdaderamente inexpugnables. Aún domina éste á la ciudad con una torre en su ángulo, como si fuera la de la proa de un gran barco, y aún se ven las tres grandes series de murallas que defendían sus recintos.

Los recuerdos históricos se enlazan por ello con grandes hechos.

(1) Véase la página 176 del número anterior.

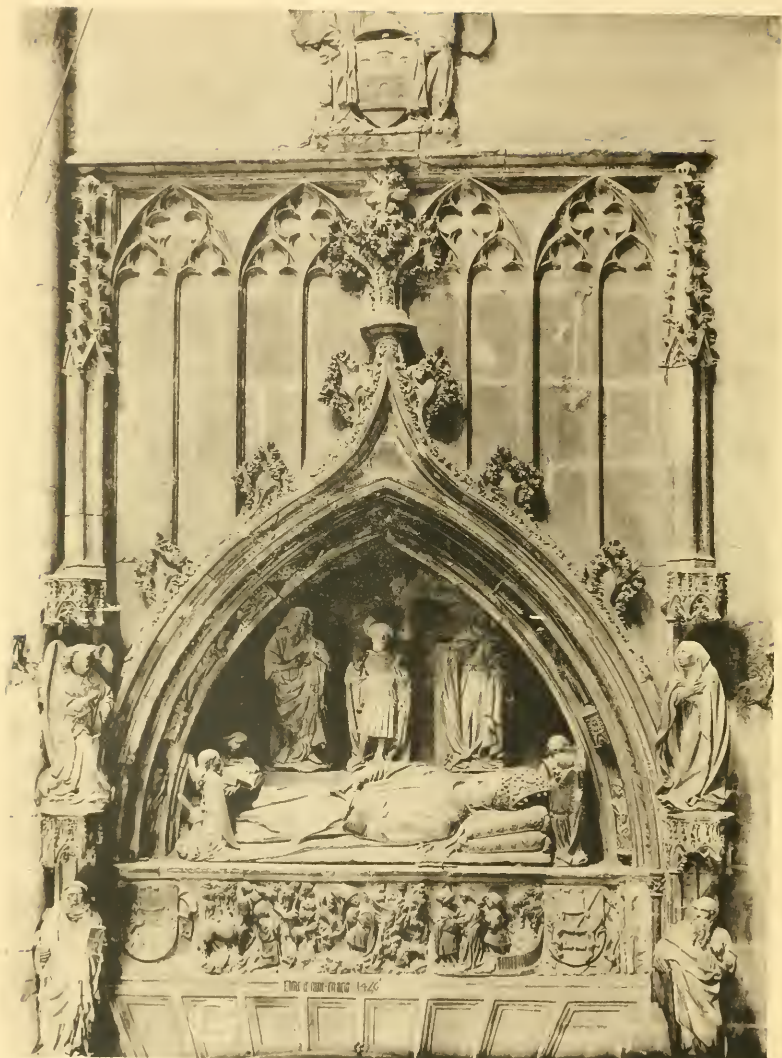
Su reconquista consideróse como el paso definitivo para dominar la región del Henares; en aquel castillo estuvo el Rey niño Alfonso VIII, traído una noche desde Soria á caballo por D. Esteban Illán, y proclamado poco después en Toledo. Entregada á Beltrán Duguesclín por Don Enrique de Trastamara, vino á parar al poder del Rey de Navarra; esto originó que más adelante, para su rescate, fuese combatida en vano por D. Alvaro de Luna, que salió herido de tal empresa, según circunstanciadamente se cuenta en su crónica, tan exacta en la descripción de los lugares, que puede seguirse con la mayor precisión todos los episodios de aquella lucha, ante los restos aún conservados de sus iglesias y murallas.

Atienza ofrece artístico conjunto y gran carácter por sus detalles, pues por todas partes se divisan arquitectónicas fachadas con preciosos ventanales y labrados aleros, arcos de defensa y templos de hermosas líneas. El de San Juan, más amplio que artístico; el de San Francisco, del que sólo resta la pintoresca ruina de su ábside ojival; el de la Trinidad, al exterior románico, pero en su interior de grandiosa arquitectura del siglo XVI, con hermosos arcos y nervaduras en sus bóvedas, retablo mayor con buenas pinturas y tan espléndidamente dorado que parece del propio rico metal. En preciosa capilla derrochó todas sus gracias el siglo XVIII, tallándola toda ella en delicado estilo cornucopia, con dorados de extraordinario brío; al abrigo inmediato del castillo se alza la iglesia de Santa María con curiosísima portada románica con inscripción árabe, ejemplar único en su especie, y por último, al extremo opuesto de la ciudad, ya en sus afueras, la iglesia de singular construcción románica, donde se venera, en capilla lujosísima, el célebre *Cristo*, cuyo altar y capilla constituye el más rico, lozano y á la par atildado ejemplar de churriguerismo triunfante.

Aquella calidad de los dorados de Atienza sorprende aquí y admira más que en ninguna otra parte, pues más brillantes y tersos no pueden contemplarse. La valentía de la talla del retablo del Cristo es superior á toda ponderación y de las que convencen que el churriguerismo tan hábilmente manejado es un estilo tan bello como otro cualquiera, con sus efectos propios y sus momentos felicísimos.

La imagen tan venerada parece ser un fragmento de un *Descendimiento*, obra de principios del siglo XV, conservándose unida á la

226



Fotografía de Vidal. *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

SIGÜENZA: Catedral

Sepulcro de D. Alonso Carrillo y Albornoz

imagen la figura de Nicodemus, que abraza y sostiene el cuerpo de Jesús con un brazo ya desclavado.

En la iglesia del Hospital consérvase otra imagen de Jesús notabilísima; es también de talla, admirablemente encarnada.

Desnuda y como orando, apóyase sobre un Mundo, después de la flagelación, y su anatomía es tan exacta, su carnación tan matizada y su expresión tan sobrehumana, que no puede ofrecerse ejemplar más acabado de escultura policromada española. Por su estudio anatómico, sólo puede compararse con el San Jerónimo del Torrigiano, si no le supera. Su autor fué D. Luis Salvador Carmona, uno de los más eminentes escultores del siglo XVIII, del que se cuentan imágenes admirables, tanto en la Corte como en varias capitales. No puedo omitir la mención de la noble hospitalidad del Doctor D. Pedro Solís, médico acreditadísimo en toda aquella comarca, entusiasta de Atienza, y persona en la que se reunen las mayores hidalguías.

Era preciso abandonar tan característica y atractiva villa, por lo que tomando un asiento en el coche correo que á diario sale para Sigüenza, me dirigí á esta ciudad, pasando por las salinas de Imon, que sorprenden por su blancura; y siguiendo por aquellos agostados campos, al volver del camino, presentóse ante mi vista el panorama de Sigüenza, que desde aquella altura ofrece pintoresco aspecto, con su castillo, con las torres de su Catedral, que parecen también de un fuerte, su apretado caserío y lozano verdor de sus alamedas. Allí encontré de nuevo la vía férrea, de la que casi había perdido la noción en mis anteriores viajes.

No he de aseverar que á la mañana siguiente dediqué el tiempo á la visita de la Catedral de Sigüenza, tan digna de estudio y contemplación, pero en la que nunca entro sin lamentar el penoso efecto de aquel trascoro, en el que derrochó el siglo XVIII su peor gusto, en estos casos abominable, con aquella mole de mármoles y tallas doradas que realmente destruyen el efecto de las admirables líneas del templo.

En el crucero es donde más se goza de sus soberbias proporciones; el arco toral del presbiterio es de una majestad soberana, constituído por haces de columnas con bellísimos capiteles. Digna de toda alabanza es la feliz restauración efectuada en aquellos grandes pilares, suprimiendo los huecos que para el paso á los púlpitos se abrieron en ellos, seguramente en época más moderna á su construcción, con gran

peligro de su estabilidad y en contra de toda regla. En el presbiterio, oculto por inoportunas cortinas, se destaca sobre una de las puertas el hermoso sepulcro de D. Alonso Carrillo y Albornoz, que por tantos títulos debiera estar siempre al descubierto; por ello lo publicamos.

Los púlpitos son, por su parte, interesantísimos, y á los extremos del crucero se desbordó el Renacimiento en sus fantasías con el altar de Santa Librada y el sepulcro del Obispo D. Fadrique de Portugal.

Pero la joya que más me atrae en aquel templo es la maravillosa estatua del joven Caballero de Santiago D. Martín Vázquez de Arce, muerto en la conquista de Granada, y que reclinado sobre su sepulcro se ve en la capilla de San Juan y Santa Catalina.

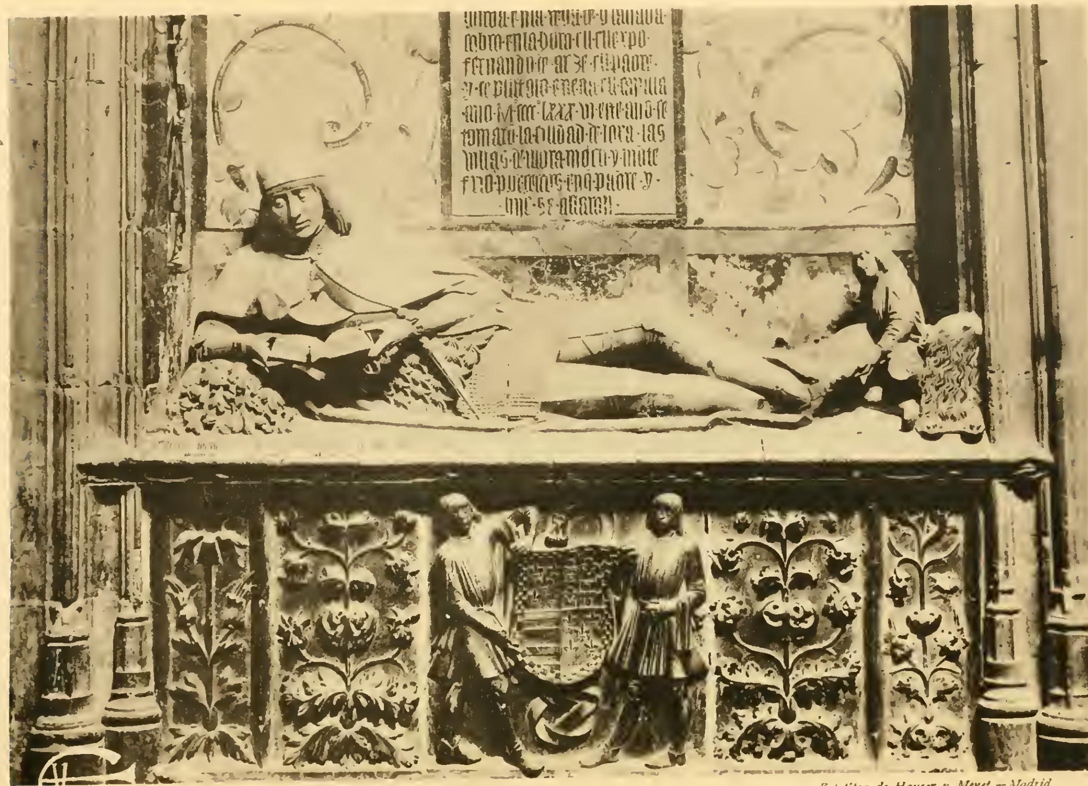
No me es posible entrar en aquel templo sin visitarlo; porque no dormido ni muerto, sino como reclinado sobre su sepulcro, meditando acerca de alguna oración del libro que tiene entre sus manos, impone en aquella actitud de guerrero reviviente, que deja la espada para obtener más eternas victorias.

Ignórase por completo cúyo fuera el autor de tal maravilla escultórica. No es posible afirmar si se debe al cincel español ó al italiano; de ser española nunca se labró más esmeradamente el mármol entre nosotros; pero sea de quien fuere, no cabe mayor inspiración, ni creo que tenga semejante en el mundo. Para mí es obra tan sobresaliente, está tan bien colocada en aquella capilla, con luz tan apropiada y con tonalidad tan fina, adquirida por el tiempo, formando todo ello una nota artística tan de primer orden, que bien merece el viaje, como cualquiera de las más afamadas obras que puedan celebrarse.

Satisfecha esta obligación, después de repasar otras bellezas que atesora el templo y entregar para el Prelado el dibujo original de la Custodia de Damián de Castro, que llevaba después de haber sido hecha su reproducción en Madrid (1), dispúseme á cumplir con la invitación de otra persona que hace por la historia patria tanto, cual ejemplo semejante no se da entre nosotros.

De todos es conocido el interés en el Marqués de Cerralbo despertado por el descubrimiento de las primitivas civilizaciones que se desarrollaron á orilla del Jalón. Habiendo emprendido diversas excava-

(1) Ha de publicarlo en breve su descubridor, mi querido compañero el señor Pérez Villaamil, en la *Revista de Archivos*.



Fotografía de Vidal. Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

SIGÜENZA: Catedral

Capilla de San Juan y Santa Catalina

Estatua sepulcral de D. Martin Vazquez de Arce

ciones, la suerte le ha favorecido de tal modo, que el museo formado en su posesión de Santa María de Huerta es hoy de un interés mundial, atrayendo á los más renombrados sabios del extranjero, quienes quedan admirados de la importancia de sus descubrimientos y la cantidad inconcebible de ejemplares que reune, estimados todos como rarísimos.

Desde que hubo leído su discurso sobre *El Alto Jalón*, en sesión de la Academia de la Historia del 26 de Diciembre de 1909, el interés despertado en mí por aquellas páginas no podía quedar satisfecho sino verificando en la realidad los portentosos descubrimientos que en él se consignan.

El anuncio del hallazgo de aquellos colosales restos paleontológicos en estación tan próxima á Sigüenza, como lo es Torralba, seguidos de los otros en los términos del Atalayo, Sabinar, Mirabueno, Somaen y otros, coronados por el descubrimiento de la verdadera Arcóbriga, estimulaba el deseo de convencerme ante la realidad de tanta grandeza, concluyendo con cualquier asomo de escepticismo que pudiera ocurrir por su propia magnitud.

La realidad supera á todo lo descrito en el citado discurso, y más hoy en que los descubrimientos últimamente efectuados corroboran y esclarecen aún más las doctrinas y teorías en él sustentadas.

Antes de llegar á visitarlos, ya en la estación de Torralba, al comenzar la línea férrea de Soria, había examinado el preciso lugar donde se encontraron los restos fósiles de aquellos elefantes, que en épocas antediluvianas se paseaban por tales campos.

Sus enormes colmillos de tres metros; sus mandíbulas, con molares capaces de triturar árboles enteros; sus vértebras, que parecen trozos de columnas; sus fémures y calcaneos como colosales mazas, se ven con asombro reunidos en amplio local que apenas puede contener tan disformes restos. Ningún Museo paleontológico cuenta con riqueza semejante.

Considerando lo que serían aquellos animales, pues de doce lo menos hay restos, y habiéndose encontrado á su lado las armas de piedra con que fueran heridos por el hombre, se comprende con qué monstruos debía luchar éste en aquéllas remotísimas edades, quizá no de tantos millones de años como los sabios, sin responsabilidad, nos cuentan, pero que no por eso dejan de ofrecer el interés grandi-

simo de señalar los primeros pasos del hombre por nuestro suelo en aquellas edades tan lejanas.

Llegando á la estación de Santa María de Huerta se encuentran á su izquierda los muros de la posesión donde el noble descubridor reune y estudia tan interesantes restos, y recibido tan bien como todos los excursionistas saben por experiencia, aquella misma tarde marché, por él acompañado, á examinar los restos de la antigua Arcóbriga.

A poco más de un kilómetro de la finca encuéntrase en la carretera la piedra que determina el límite de la provincia de Soria y comienzo de la de Zaragoza, y como á igual distancia, ya á campo traviesa y en tierra de Aragón, se levanta prolongada colina, sobre la que se asentó la antigua ciudad de Arcóbriga..

Disputábase si pudiera ser ésta la de Arcos de Medinaceli, con estación también próxima en la línea férrea y como unos diez kilómetros más arriba en las márgenes del Jalón; pero al reconocer los restos descubiertos en el cerro que pisábamos, la disposición de sus edificios, calles y murallas, cada día más al descubierto por efecto de las excavaciones, hay que rendirse á la evidencia y convenir en que la importante ciudad de Arcóbriga allí y no en ningún otro lugar estuvo asentada.

Por los descubrimientos hechos se viene á comprender la magnitud y disposición de tan importante urbe. El cerro sobre que se elevaba levántase aislado en medio de una feracísima vega, aún hoy muy cultivada; pero al comenzar sus laderas, empezaban asimismo sus defensas, que por completo la rodeaban.

Al contrario de Termes, desguarnecida de toda muralla, Arcóbriga ofrecía el ejemplar más acabado que puede darse de ciudad perfectamente murada. Todas aquellas ventajas que podía ofrecer la contestura del terreno fueron utilizadas para mejor rechazar los ataques de sus enemigos; elementos tan especiales como caminos en zigzaz, fosos y reductos fueron aplicados, y hoy se muestran perfectamente visibles; hasta el tamaño de las puertas, según su uso, ya para el paso de máquinas de guerra ó ya para jinetes ó peatones, se puede determinar sin género de duda, y después la distribución de los barrios y dependencias más ó menos elevados, se ostentan hoy de manifiesto, después de tantos siglos, á la luz del día.

Era de ver, además, el estudio tan intenso cuanto profundo que

el Marqués ha hecho de aquellos recintos; cómo explicaba sus más interesantes particularidades; cómo señalaba el destino y razón de dependencias y restos; cómo reconstruía la ciudad con todos sus pormenores. El pretorio con su *implubium*, al que se subía por un pórtico con columnas sobre gradas, pasando después al *triclinium*, al *tabularium*, al *aecus* y las *cubicula*: muy cerca se habían descubierto los pórticos del mercado, de idéntica disposición al de Roma, y al lado aún podía uno sentarse en las gradas del teatro, cuyo *podium* se recorre con toda comodidad.

Hoy ya se puede andar por todas las calles y entrar en todos los edificios de aquella indiscutible ciudad de Arcóbriga, pues los extremos apuntados en el discurso mencionado, donde con tanta competencia y extensión se estudian, han tenido la más amplia confirmación que pudiera desearse para obtener la sanción de la más exigente crítica. Hay, pues, que rendirse á la evidencia y convenir en que la Arcóbriga señalada por los geógrafos antiguos no es otra que la aparecida en el cerro llamado del Villar, en el término de Ariza.

Pero si interesante es el examen de este montículo, no proporciona menores emociones el estudio de lo que aparece en otro, frontero á él, al lado opuesto de la fertil cañada que lo limita al Norte, y que si á primera vista produce verdadera sorpresa en la lectura del discurso, también al examinarlo se comprende cuánta razón asiste á su descubridor para establecer sus afirmaciones.

Apenas á un kilómetro al oriente de Arcóbriga se encuentran patentes los restos de un lugar de asamblea adonde debieron reunirse en solemnes ocasiones los representantes de todos los pueblos aliados, arebacos y celtíberos.

En guerras como las de Viriato y Sertorio allí debieron tomarse graves resoluciones, y en tales campos de asambleas se reunieron en ciertas épocas del año para celebrar cruentos ritos y ceremonias. Porque lo primero que impresiona en aquel recinto es la presencia de una gran piedra que debió servir para inmolar sobre ella los seres humanos destinados al sacrificio, pues tales cruentas ceremonias allí se celebraron; concurren tantas circunstancias para asegurarlo, que quizá no se halle argumento en contra al examinar restos tan patentes.

La configuración de la peña sobre que se colocaba la víctima se adapta de tal forma á su objeto, que parece estarla viendo tendida

sobre aquel horrible socavón con las entrañas al aire, y hasta las huellas de la operación de afilar las cuchillas se distinguen aún indelebles en contigua roca.

Más adelante se notan las gradas que rodeaban el estadio y formaban varias terrazas que lo dominaran para mejor ver lo que en él ocurría, con otras particularidades y detalles que verdaderamente conmueven y sorprenden. (Léase el Discurso citado, págs. 134 á 157.)

Después de visitar tan interesantes lugares y otros no menos importantes, merecían detenido estudio las diferentes dependencias que forman el verdadero museo constituido en la posesión de Santa María de Huerta por el Marqués de Cerralbo; pero como esto, á más de ser difícil, pudiera hacerme caer en indiscreciones que deseo evitar, sólo consignaré mi admiración por todo lo que allí pude contemplar, acrecentada por el espectáculo de la llegada en un sábado del convoy que transportaba los ejemplares recogidos al recorrer todas las otras estaciones, donde aparecen los verdaderos tesoros arqueológicos que nutren aquellos museos.

Así que verdaderamente emocionado por cosas tan notables y por la contemplación de tanta riqueza reveladora de la vida antigua de aquella región, me dispuse á volver á Madrid, después de vivir cerca de dos meses en lo pasado, para recordarme de lo presente.

Antes de abandonar á Huerta, dediqué una visita al monasterio de Santa María, de los excursionistas tan conocido, cuyo estado actual produce, ciertamente, la más penosa impresión, no tanto por los deterioros consiguientes á su abandono, cuanto por los debidos á mano aleve que parece se propuso destruirlo.

Satisfecha tan colmadamente mi curiosidad, me dispuse á dar por terminada mi expedición veraniega, dirigiéndome ya directamente á Madrid; adonde al llegar y descender del tren en la amplia marquesina de la estación, tan iluminada por potentes focos eléctricos, al tiempo que llegaban otros trenes arrastrados por las silbadoras locomotoras, no pude menos de bendecir la civilización, que de tantos trabajos nos va redimiendo y separándonos cada vez más, gracias á los adelantos, de aquellos tiempos en que alentaron tales gentes primitivas, entre los que, por algunos meses, me había llegado á figurar que convivía.

N. SENTENACH.

232



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MADRID

Monumento á Quevedo, por Agustin Querol

ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

XI

Ultimos escultores que han trabajado en Madrid.

Agustín Querol.—Para hacer un estudio serio de este artista, es preciso huir, lo mismo de los panegíricos en que se le ha pintado como hombre de un modo seráfico, que de las acerbas censuras que le han dirigido los que atendían sólo á sus defectos y no á los méritos indiscutibles que dieron gloria á su nombre.

Su labor total está representada en Madrid por cinco obras principales, aparte de otras muchas que figuran en Museos ó casas particulares y de las que excitaron el entusiasmo público en diferentes Exposiciones. Sus creaciones, expuestas en sitios públicos de la Corte, son:

Frontón de la Biblioteca Nacional.

Grupos colosales del Ministerio de Fomento.

Monumento á Moyano.

Monumento á Quevedo.

Sepulcro de Cánovas del Castillo.

Estos ejemplos de su producción representan poco en número con relación al cuadro total de lo creado por este artista; pero es suficiente, sin embargo, para juzgarle, colocándole al nivel de los escultores de primera línea de España y del extranjero, demostrándose en él de una vez más cuánto desconocen la escultura patria los que enseñan que no podemos en este arte enaltecer glorias del país.

Antes de entrar en el análisis de estas obras y en general de la producción de Querol, expondremos algunos detalles biográficos, tomándolos del libro que le ha dedicado Rodolfo Gil:

«Entre 1863, fecha de su nacimiento en Tortosa (Tarragona) y el 14 de Diciembre de 1909, en que el hachazo de la Implacable le

hizo caer á tierra, está encerrada la vida del hombre. Desde 1883 hasta nuestros dias, muéstrasenos el artista en su peregrinación sin reposo, en sus luchas de un cuarto de siglo, en sus ansias por el ideal, en sus ilusiones y triunfos, en su alta y eterna fiebre de trabajo.

»Niño aún, en su hogar humilde y ante el horno caldeado, su vocación nativa despierta y sus dedos inquietos y tiernos hiñen la levadura, y con trozos de masa ensaya su afición en graciosas figurillas que fraguó su instinto. En ocasiones, la nieve bríndale materia para su arte inconsciente, y sobre la espuma de hielo, que finge mármol licuado, despuntan sus facultades, que explayan luego su espontaneidad en el limo que recoge á orillas del Ebro.

»Su inclinación no es torcida, antes bien, encauzada por sus padres, hacia más amplios horizontes en Barcelona. Allá se trasladó Querol, y las enseñanzas de Vallmitjana desentrañaron en progreso rápido sus alientos de artista, dibujando y esculpiendo en aquella Escuela ánforas decorativas y bustos de encargo, su alegoría de «La jove Catalunya», su retrato del maestro Goula, y otros salieron pronto de sus manos para ayudarle á vivir, y aunque poco á poco se iba abriendo paso, entre la ansiedad y la estrechez se deslizó su juventud hasta que tramontó los veinte años.

»Fué en 1883 cuando el imberbe luchador hizo sus primeras armas. Las pensiones para Roma le ofrecían el mejor palenque. Con tal apremio llegó á él la noticia del concurso, que apenas tuvo tiempo de trasladarse á Madrid, y desde la estación, maleta en mano, á la Academia de San Fernando, para alcanzar el comienzo de la prueba á que los aspirantes habían de ser sometidos. Querol se presentó ante el Tribunal cuando los ejercicios habían empezado; menos mal que los concursantes no opusieron resistencia á que aquel muchacho, de cuyo aspecto y nombre nada temían, fuese admitido. Al fin vencía de la prueba con su estatua «San Juan predicando en el desierto», y pensionado marchaba á la capital de Italia, con un mundo de ensueños en el alma, después de recibir la emulación del aura popular en el banquete con que sus paisanos le festejaron en Barcelona.

»En 1887 ganaba su primera *medalla de oro* en la Exposición Internacional de Madrid. En 1888 alcanzaba igual premio en la Exposición Universal de Barcelona, y era nombrado, previo concurso, pensionado *de mérito* para la misma Real Academia Española en Roma.

Concurría en 1889 á la Exposición Universal de París y conquistaba su tercera *medalla de oro*, alto galardón que, como refrendo, le fué también concedido luego en Munich (1891), en Chicago (1893) y en Viena (1894).

»Dos años antes se le adjudicaron, por virtud de concurso entre los más renombrados artistas, tres grandes obras escultóricas: el monumento á los bomberos que perecieron en el incendio de la Habana (1892), el frontón de la Biblioteca y Museos nacionales de Madrid (1892) y el monumento á Legazpi y Urdaneta (1893) erigido en Manila.

»Al frente del Museo de Arte Moderno estuvo Querol tres años, hasta fines de 1895. De entonces acá sus éxitos públicos y solemnes se enlazaron sin interrupción en concatenación gloriosa. Así en los Certámenes internacionales afirmaba de una vez su personalidad con la más alta y ansiada recompensa; Munich se la confería en 1895, Berlín y Viena en 1898, París en 1900.

»En Madrid, ¡triste es confesarlo!, se le regateó la *medalla de honor* hasta 1906, cuando una parte sólo de su obra espléndida debió bastarle para obtenerla mucho tiempo atrás.

»Jurado de todas las Exposiciones nacionales de Bellas Artes en nuestro tiempo, desde 1901 presidió, en cuantas aquí se celebraron, la Sección de Escultura, así como representó nuestro Arte é hizo las propuestas correspondientes como único Jurado español en la Exposición Universal de París de 1900.

»Por su labor prodigiosa y por su influencia en nuestra cultura hubo de concederle nuestro Gobierno la Gran Cruz de Alfonso XII y la de Isabel la Católica, y entre otras condecoraciones extranjeras, poseía las Encomiendas de número de la Orden alemana de San Miguel, de Francisco José I de Austria, de la Legión de Honor, de San Gregorio de Italia y de Santiago de Portugal, la de la Milicia Dorada de San Silvestre y la de «Pro Ecclesia et Pontifice» con que le distinguió el Papa León XIII. La Real Academia de Carrara honrábase contándole en el número de sus profesores y académicos honorarios.

»Querol no se dormía sobre los laureles. Aguijábale su noble ambición á seguir creando, á laborar sin respiro. Así, desde 1894 á 1896 proyectaba los monumentos á Pablo Duarte en la República Dominicana y á Fr. Bartolomé de las Casas en Méjico, que le fueron encar-

gados, y que por incidencias de la política en aquellos países no pudieron ser llevados á término y erigidos; y modelaba el monumento á Méndez Núñez, que se alza en Vigo, y el de Ros de Medrano, destinado á Tortosa, su patria, amén de un sin número de estatuas, bustos y otras obras menores.

»En las postrimerías del siglo XIX y en los albores del XX trazó el monumento que Vigo consagró á la memoria del Marqués del Pazo de la Merced; el de D. Aureliano Linares Rivas, en la Coruña; los de Moyano y Quevedo, en Madrid; la estatua del dramaturgo catalán Federico Soler, para su monumento en Barcelona, y el de homenaje á las virtudes de la viuda de Epalza, en Bilbao (1901).

»En el último período su producción es asombrosa. Se destacan de ella, en primer término, su imponente mausoleo de Cánovas, que es admirado en el Panteón de hombres ilustres; los grupos colosales y grandiosos que coronan el edificio del Ministerio de Fomento, y el monumento que el Perú erigió en la ciudad de Lima al heroico coronel Bolognesi, obra ésta que en concurso universal le fué adjudicada á nuestro genial artista en 1902.

»La fiebre de la inspiración y del trabajo no le abandona. Dijérase que ata los días al carro triunfal de sus éxitos. No ha terminado una obra cuando ya tiene varias en planta. De aquí que, mientras envía á Buenos Aires sus maquetas diversas para el monumento á Mitre, su cincel inmortaliza á nuestros Reyes y Príncipes ó deja en el mármol la huella divina de incopiables bellezas americanas; en tanto la idea de la Patria y la figura de un singular guerrillero del Nuevo Continente le sugieren monumentos de severa grandiosidad y de rica fantasía; el recuerdo de nuestra independencia y el derroche de nuestro heroísmo en Zaragoza encienden en el alma del artista el fuego sagrado de aquella epopeya—como antes la rindieran enardecida ante el altar de sus mártires innumerables—, y en la fecha del centenario surgió de sus manos el soberbio monumento conmemorativo de los Sitios.

»Con él y tras él reclaman la pleitesía de España y de América: la columna del 9 de Octubre, que el Ecuador eleva á los defensores de la Patria en Guayaquil; el monumento al General Urquiza en Paraná; el inaugurado en Cádiz en honor de D. Segismundo Moret; el proyecto de monumento á Cristóbal Colón; el de Garibaldi en Monte-

video; los grandes Pegasos que se elevarán sobre el Teatro Nacional en Méjico; el mausoleo de la familia Guirao en Madrid, y el monumento, á medio terminar, que á la República Argentina regala la colonia española en las fiestas próximas de su centenario.

»Nunca estuvo más justificado el dicho latino: *Ars longa, vita brevis.*

»¿Quién fuera tan osado á competir con este coloso de la fecundidad y del acierto?

»En estos tres últimos años no logró restarle entusiasmos ni energías la tiranía de la política. Halagóle un día representar á su tierra natal en el Parlamento, y las artes ministeriales trajéronle Diputado por Roquetas, en vez de elegirle Tortosa. En el ambiente parlamentario, para él desconocido, pudo el maestro de la escultura estudiar gestos y sorprender actitudes que, si para él tuvieron el atractivo de la novedad, en el contraste con la realidad no le cautivaron á fuer de artista. «La política—decía en la intimidad con cierto deje de amargura—es el arte de perder lastimosamente el tiempo, y yo no puedo perder un instante».

»No sospechaba que estuviese tan próximo su fin. La afección reumática, que le obligó á hacer un paréntesis en su labor en el invierno de 1897 á 1898, vino á quebrantar ahora su naturaleza robusta de luchador infatigable y dejó abiertas las puertas á la muerte cuando había llegado á triunfar de la vida.

»Sus manos creadoras quedaron rígidas. La centella del genio se apagó de su frente; pero sus obras destellan luz imperecedera de belleza para muchas generaciones en que ha de influir su arte y para la Patria que tanto amó y le llora.»

La Memoria del Sr. Gil, más que biografía de un artista parece el panegírico de un santo, hecho por algún devoto apasionado. Señala bien los distintos períodos que se distinguen en la producción total del escultor tortosino, y le señala como el reformador de su arte en España con notoria injusticia respecto de los demás que han contribuído á tan magna obra y daño de la Patria, cuya gloria resulta menoscabada en tales juicios.

En frente de éstos, que tan favorable resultan para Querol, pueden citarse otros de no menos autoridad ciertamente, consignados en informes oficiales, y en ellos se afirman hechos indiscutibles que el

Sr. Gil olvida y que han de ser tenidos muy en cuenta al juzgar la labor total de Querol y para fijar su característica como hombre y como autor.

En la sesión celebrada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1.° de Julio de 1903, leyó el Sr. Urioste el dictamen emitido por la Comisión designada para informar acerca de la obra escultórica colocada en el frontón del edificio Biblioteca y Museos Nacionales, en cuyo informe se consignan las siguientes conclusiones:

«*Primera.* Que desde 28 de Noviembre de 1892, en que la Academia aprobó con determinadas variantes el modelo definitivo del señor Querol, hasta 28 de Abril último en que dicho escultor dió por terminado su trabajo, han transcurrido diez años y cinco meses, plazo en el que han venido á convertirse los tres años que para terminar la obra establecían las condiciones del Concurso.

»*Segunda.* Que el trabajo escultórico hecho por el Sr. Querol para el edificio de la Biblioteca y Museos Nacionales, á excepción de la estatua sedente ó central y de las dos laterales, formando acroteras, no compone ni armoniza con el estilo greco-romano bramantesco del edificio.

»*Tercera.* Que dicho escultor, con lamentable tenacidad, ha prescindido, no sólo de la cláusula tercera del programa del Concurso, sino de muchas de las correcciones impuestas por esta Real Academia en repetidos informes.

»*Cuarta.* Que faltando á la condición quinta del pliego de condiciones, que se comprometió á cumplir, envió el modelo á mitad de tamaño á Italia, donde se ha ejecutado en mármol por diferentes manos, llegando totalmente concluída la obra á Madrid, según el mismo escultor ha expresado cuando la Comisión de la Academia fué á ver los bloques en cajas de madera.

»En lo que al recibido y engrapado de la obra escultórica se refiere, esta Corporación deja íntegra la responsabilidad al escultor que la ha colocado, puesto que, según ha podido informarse, han sido facilitados al mismo cuantos elementos, utensilios y materiales ha pedido para el indicado objeto.

»La Academia aprobó el dictamen.»

El autor de este dictamen era un Arquitecto de excepcional inteligencia, muy serio, muy amante de la justicia, y tales cualidades, que

le daban mérito excepcional y notoria autoridad, le llevaron, sin embargo, en más de una ocasión, á ser bastante duro en sus apreciaciones, dureza que acentuaba de un modo más especial cuando creía adivinar, detrás del aspecto superficial de los distintos asuntos, móviles no muy elevados.

Teniendo en cuenta estas condiciones podrá prescindirse de ciertas censuras contenidas en las conclusiones del informe y de todo lo que se refiere á cláusulas del contrato y de limitaciones puestas en el pliego de concurso; pero hay un dato fehaciente en ellas, que es de primer orden, para realizar con exactitud el estudio que estamos haciendo, el contenido en la cuarta, donde se indica que el mismo autor hubo de confesar «que envió el modelo, á mitad de tamaño, á Italia, donde se ha ejecutado en mármol por diferentes manos, llegando totalmente concluída á Madrid».

Juzgando ahora en si mismos los cinco monumentos hechos para la capital de España, podrá verse también que son muy distintas sus significaciones en la historia de este escultor y que no pueden estimarse todas como igualmente dignas de su fecundidad creadora.

El frontón que corona el edificio de Biblioteca Nacional y Museos está bien concebido en su conjunto y muy poco estudiado en sus detalles. Revela aquél una fantasía de artista, que ve una composición hermosa sin preocuparse mucho del carácter del asunto que va á traducir en un relieve. Descubren éstos precipitación en el deseo de cumplir pronto su cometido para acudir á otros encargos. Y si en el pensamiento general hay algo de poco elogiable, en la factura hay bastante digno de ser severamente criticado. Tiene mucho de amanerada, que no armoniza con la de *La Tradición* y otras bellas obras presentadas por Querol en diferentes Exposiciones; es una factura sin alma, cosa de industria, de fábrica, más que de arte y maestría.

Los grupos colosales del Ministerio de Fomento son, en cambio, muy decorativos, á pesar de las deficiencias, análogas á las anteriores, que podrían criticarse en ellos. Colocados á aquella altura se aprecian mejor en ellos las líneas generales, lo que ellos tienen de fieles al boceto, lo que hay de grandioso en la imagen de la fantasía que precedió á su creación, aminorándose las faltas del cincel y no siendo fácil de apreciar el grado de finura á que se llegó en su realización. Son como la pintura escenográfica, y lo mismo que en ella

vale más el acierto en la impresión producida, que la calidad de la labor con que se la produce, no son los susodichos grupos inferiores á otros celebrados en el extranjero de su mismo género.

Al lado de este mismo Ministerio se eleva el monumento á don Claudio Moyano, que tanta y tan beneficiosa influencia ejerció sobre la educación española. Se ven en la parte inferior cuatro bajo-relieves en bronce, que contienen una corona rodeando la dedicatoria; á Isabel II sentada, que sanciona los proyectos de su Ministro; á éste leyéndolos también ante el Congreso para someterlos á la discusión de las Cámaras, y varios niños sentados en una clase que escuchan las lecciones que salen de boca de un ángel, en representación simbólica de la sabiduría y del genio que ha de formar sus espíritus.

La estatua, vestida de la prosaica levita, sin capa que pueda plegarse á la antigua, ni otro artificio escultórico de género alguno, es, sin embargo, un verdadero acierto, no en la línea general que reproduce la de cualquiera de los individuos indiferenciados de la sociedad moderna, sí en la cabeza bien modelada, expresiva de rostro, grave y austera en la expresión de ojos y boca, donde se lee clara la seriedad augusta y el tesón varonil de aquel hijo de Zamora que tenía ideas y fe, que amaba de verdad á su Patria, que pensaba por sí, á diferencia de otros personajes, arrastrados unas veces en un sentido y otras en otro por el viento de los consejos que llegan á los oidos, haciendo sólo obras de un dia, que el breve tiempo que duran son perturbadoras por ser de sobra inútiles.

El monumento á Quevedo es en su conjunto, en sus detalles, y sobre todo en su escultura principal, un hermoso monumento. He aqui su descripción, tomada de la interesante *Historia de los monumentos de la villa de Madrid*, excelente libro escrito por D. José Rincón Lazcano, y publicado en la Imprenta Municipal en 1909, de que ya hemos tomado en anteriores capítulos otros párrafos y otros juicios:

«Sobre pedestal cuadrangular de piedra blanca caliza, orlado de figuras alegóricas que arrancan de sencilla escalinata, se levanta la figura del gran Quevedo en posición arrogante, esculpida en mármol blanco, sosteniendo con la mano derecha un libro y apoyando la izquierda en el puño de la espada.

»La ornamentación del pedestal es de su propia época, y las figuras alegóricas representan: la del frente, la Sátira, que parece como



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MADRID: Panteón de Atocha

Sepulcro de Cánovas, por Agustín Querol

enlazada á la Poesía; la de detrás es la Historia, á quien escucha con gran recogimiento la Prosa. Estas cuatro figuras van adosadas en alto relieve al pedestal. En los lados del cuerpo inferior de éste van cuatro bajo relieves con asuntos tomados de la famosa letrilla *Poderoso caballero es Don Dinero*, de la *Vida de Santo Tomás de Villanueva*, de la *Historia de Marco Bruto* y de la *Vida del Gran Tacaño*. Con esto ha pretendido el autor del monumento representar los cuatro géneros principales que cultivó gloriosamente D. Francisco de Quevedo: la Poesía lírica, la Literatura mística, la Historia y la Novela satírica.

»Mide el monumento nueve metros en conjunto, correspondiendo tres á la figura.»

Esta obra, que puede verse en la lámina correspondiente, es una de las dos que mejor le representan en Madrid y en lo que su labor total tiene de más personal é inspirada; la otra es el sepulcro de don Antonio Cánovas del Castillo, colocada en el Panteón de hombres célebres de la Basílica de Atocha. En una de nuestras fototipias va reproducida en conjunto, y en otra en uno de sus más bellos detalles.

Hay en el citado mausoleo una asociación, que resulta muy bella, de formas de nuestro arte funerario más repetido en iglesias y claustros, con elementos modernistas destinados á producir esa emoción en que el artista pone algo y el espectador mucho, aproximando la escultura al carácter subjetivo de la música. La urna, de forma de paralepípedo rectangular, se ve enriquecida por hornacinas de arco de medio punto con efigies de santos, y sobre ella yace la estatua representando al gran hombre de Estado, cual si acabara de ser amortajado y tendido en el lecho mortuorio, cubierto á medias por la sábana ó sudario.

Hay bastante rigidez en los trazos del Genio, que desde lo alto presenta coronas, y son en cambio muy hermosas la figura de la mujer que llora próxima á la cabeza de Cánovas y la que desde el lado derecho le contempla triste y pensativa. Hay en ambas mucho acierto en la expresión, que es en una de angustia y en otra de dolor sereno y gran belleza de líneas. El ensueño piadoso del fondo tiene más de sugestivo que de correcto, contribuyendo, sin embargo, al efecto de conjunto. Hay en toda esta obra un ambiente de tristeza dulce y de melancólica poesía que acredita una fantasía de artista, y daría gloria al escultor aunque las demás no se la diesen. Mirando el sepulcro

de Cánovas se purifica la personalidad de Querol, haciendo olvidar lo pequeño para moverse sólo por la admiración de lo grande.

Las creaciones suyas emplazadas en otras ciudades, y entre otras el monumento de los Sitios de Zaragoza, colocan á Agustín Querol en un lugar preeminentísimo entre los mejores artistas europeos.

Estos juicios contradictorios emitidos sobre Querol, tan imposibles de armonizar en la apariencia, se explican, sin embargo, fácilmente cuando se examinan con ánimo sereno sus producciones, prescindiendo lo mismo de los prejuicios contra el hombre que de esas impresionalidades, que mueven á juzgar por lo que deslumbra y despierta el entusiasmo sectario en una primera contemplación.

Hay en su labor total destellos de genio, muestras fehacientes de haber puesto en ella su alma un artista de primera línea; y hay también deficiencias, imperfecciones, precipitación ó amaneramiento en la factura de determinados elementos, digno de una severa critica, no tan dura, sin embargo, como algunas de las censuras que se le han dirigido.

Revélase en muchas la enorme distancia que media entre lo que hizo y lo que hubiera podido hacer, y es lo más triste también, que se declara en ellas que estos defectos dependen de haberse puesto en manos mercenarias cosas que debe reservarse el escultor de conciencia para su trabajo personal, sospechándose además que en estos abandonos influía mucho el inmoderado afán de enriquecerse pronto.

El pensamiento es siempre hermoso en sus monumentos, en sus grupos y en sus relieves; hay concepciones de infinita poesía, que producen vivísima emoción, y aciertos de factura en todo extremo laudables. Desde la Tradición, presentada en la Exposición nacional de Bella Artes de 1887, hasta los relieves del monumento de los Sitios de Zaragoza, se extienden en prodigioso número mil formas bellas que dan gloria inmarcesible á Agustín Querol, y es lástima que en muchas de estas mismas creaciones se sienta, como ya se ha indicado, al lado de la mano del maestro, la mano de esos escalpelinos italianos ó de otros semiobreros, haciendo arte de contrata, que no suele tener de arte otra cosa que el nombre.

Esta es la característica del escultor que ahora biografiamos; una fantasía riquísima llena de imágenes que desbordaban al exterior, pidiendo ser traducidas al mármol y al bronce, unida á una asombro-

242



Fototipia ampliada

Fototipia de Hauser y Menet —Madrid

MADRID: Panteón de Atocha

Sepulcro de Cánovas, por Agustin Querol

(DETALLE)

sa fecundidad, y todo limitado por ese espíritu demasiado práctico que unía al corazón, lleno de ternura, un carácter excesivamente positivo y sobrado emprendedor en el mundo económico.

A pesar de estas desgraciadas combinaciones de tendencias hay en su labor total lo suficiente para que deba ser calificada de una gran labor.

He aquí la lista de sus creaciones más conocidas:

PRINCIPALES OBRAS DE QUEROL

ESTATUAS Y GRUPOS

1.—*San Juan predicando en el desierto.* Estatua con que ganó su pensión para Roma, 1883.

2.—*Il vinto d'oggi.* 1.° anno (desnudo).

3.—*La Tradición.* Medalla de oro en la Exposición de 1887 en Madrid; ídem íd. en las Internacionales de Munich, Berlín y Viena. Está en el Museo de Arte Moderno de Madrid (bronce) y en el Casino Español de Buenos Aires (mármol).

4.—*Sagunto* (grupo escultórico).

5.—*Venecia bigulante* (mármol). Exposición de Madrid, 1890.

6.—*Moisés y las Leyes.* Grupo que corona el Palacio de Justicia en Barcelona.

7.—*Mater Dolorosa* (estatua en mármol).

8.—Grupos colosales que coronan el Ministerio de Fomento: la Gloria, la Ciencia y el Arte. Los Pegasos de los grandes ideales guiados por los genios de la Industria y del Trabajo.

9.—Los cuatro Pegasos destinados al Teatro Nacional de Méjico, año de 1909.

10.—*Desesperación* (estatua en mármol).

11.—Estatua del Salvador en el panteón que la familia Girona tiene en el cementerio madrileño de San Isidro.

12.—Estatua de Eduardo Chao.

BUSTOS Y RELIEVES

13.—*La jove Catalunya.* (Su primer busto alegórico) 1882.

14.—*San Francisco de Asís* (mármol).

15.—*Un mártir* (mármol).

16.—Tullia pasando sobre el cadáver de su padre (bajo-relieve), 1885, Roma.

17.—*Helene* (busto en mármol).

18.—*San Francisco curando á los leprosos.* (Medalla de oro en las Exposiciones de Berlín, Munich y Viena).

19.—*Baco* (busto y columna de mármol).

20.—Frontón de la Biblioteca y Museos nacionales (relieve). Madrid, concurso de 1892.

21.—Relieves del monumento á D. Claudio Moyano, en Madrid, Plaza de Atocha.

22.—*Tullia.* Busto decorativo (mármol).

23.—Relieve *El Angel de la Caridad*, para el sepulcro de D. Pío Bermejillo, dedicado á su memoria por su hermano D. Luis, 1805.

24.—*España* (busto alegórico).

MONUMENTOS REALIZADOS

25.—El dedicado á los bomberos víctimas del incendio de 1890 en la Habana, erigido en dicha capital. Premio del concurso universal de 1892.

26.—El de *Legazpi y Urdaneta* en Manila. Concurso de 1893.

27.—Monumento á Méndez Núñez, en Vigo.

28.—Idem de D. Aureliano Linares Rivas, en La Coruña

29.—Idem de Elduayen, en Vigo.

30.—Idem del Conde de Rivadeba, en Combres (Santander).

31.—Idem de D. Claudio Moyano, en Madrid (1898). Por concurso. Estatua de bronce.

32.—El de la Viuda de Epalza, en Bilbao. Costeado y erigido por aquel Ayuntamiento, 1901.

33.—Idem en honor de Quevedo, en Madrid, 1902.

34.—Idem en memoria del heroico Coronel Bolognesi, erigido en la capital del Perú. (Concurso universal de 1902 en Lima). Relieves: *El último cartucho, La defensa de la bandera, La Historia* y *El sacrificio del Coronel Ugarte.*

35.—El de los *Mártires de la Religión y de la Patria.* En Zaragoza, levantado en la Plaza de la Constitución de dicha ciudad, año de 1906.

36.—El conmemorativo de los Sitios de Zaragoza, erigido en la explanada de Santa Engracia de esta capital, 1908.

37.—El de D. Segismundo Moret en Cádiz (Noviembre de 1909).

38.—La columna del 9 de Julio. Monumento á la Independencia, en Guayaquil (Ecuador). Concurso internacional.

39.—Monumento al General Urquiza, en Paraná. Concurso internacional, 1908.

40.—Monumento á Garibaldi, en Montevideo. (Concurso internacional). En ejecución.

41.—Monumento de la colonia española. A la República Argentina en el centenario de su nacionalidad. En ejecución.

RETRATOS

42.—El del Maestro Goula.

43.—El del Conde de Rascó.

44.—El del diplomático D. Eduardo Toda.

45.—El de D. Fernando Cos-Gayón.

46.—El de D. Francisco Pi y Margall.

47.—El de la señora de Reyles.

48.—El de la señorita Elena Guimerá.

49.—El de la Princesa de Asturias.

50.—El de la Reina Doña María Cristina.

51.—El de S. M. Don Alfonso XIII.

52.—El de D. Santiago Ramón y Cajal.

53.—El del poeta Salvador Rueda.

54.—El de D. José Canalejas.

55.—El de D. Antonio Maura.

56.—El de D. Segismundo Moret.

57.—El del poeta Guimerá.

58.—El de D. Dámaso Merino Villarino, padre del Conde de Sagasta.

59.—El del Diputado granadino D. Manuel J. Rodriguez Acosta.

60.—El del Exsubsecretario de Hacienda D. Luis Espada.

61.—El del Exdirector de Correos D. Emilio Ortuño.

62.—El de D. Juan Lacierva y Peñafiel.

63.—El del Rector de la Universidad Central, D. Rafael Conde y Luque.

64.—El de D. Juan Navarro Reverter,
y muchos de ilustres damas americanas, casi todos ellos en mármol.

MAUSOLEOS MONUMENTALES

65.—El de D. Antonio Cánovas, en la Basílica de Atocha, Madrid.
66.—El de la familia Guirao, Madrid.

PROYECTOS DE MONUMENTOS NO EJECUTADOS

67.—El del Cid, que concibió en la Academia de Roma, 1893.
68.—El de Fr. Bartolomé de las Casas, en Méjico.
69.—El de Cánovas, en la Habana.
70.—El de Pablo Duarte, que le encargó la República de Santo Domingo en 1894.
71.—El conmemorativo de la guerra de la Independencia en Tarragona, 1900.
72.—El de Cervantes, que se proyectaba erigir en Paris y le fué encargado por el Comité organizador en 1903.
73.—El de Mitre, en Buenos Aires. (Varias maquetas.)
74.—El de Alfonso XII, en el Retiro. (Segundo premio del concurso.)
75.—El de un sacerdote guerrillero americano. (Lámina XXVIII.)
76.—En honor de Cristóbal Colón.
77.—El Altar de la Patria. (Varias maquetas.)
78.—Monumento á un General de la Independencia americana.

Miguel Angel Trilles.—Nació en Madrid el 20 de Marzo de 1866. Su padre José Trilles y Bádenes natural de Castellón de la Plana, cultivaba también la escultura y desempeñó el puesto de formador del taller de vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Nuestro artista respiró, por lo tanto, desde sus primeros años, una atmósfera sana que habia de influir en su vocación y prepararle de un modo conveniente para la labor que ha realizado

Acudió primero para educarse á la Escuela de Artes y Oficios, y después á la especial de Pintura, Escultura y Grabado, y recibió lecciones de los maestros Carlos Luis de Ribera, Juan Sansó, Sabino Medina, Luis Madrazo, Pablo Gonsalvo, Suárez Llanos y Espinosa,

que debieron influir en su fantasía de un modo muy distinto, siendo una fortuna para él y para la Patria que luciera en su alma un nativo buen gusto y un enérgico poder de selección que, alejándole de los caminos de lo vulgar y el amaneramiento, le inclinaran decididamente á mejores esferas.

Las muchas medallas con que se le distinguió y los dos premios de quinientas pesetas que se le otorgaron, demuestran el fervor con que se consagró á cuantas asignaturas se estiman hoy necesarias para formar un escultor independientemente de ese fuego sagrado que propulsa sólo á algunos á las mayores alturas y que no puede enseñarse en clase alguna, no sabemos si por desgracia ó por fortuna. A poco de cumplir los diez y ocho años sonó ya su nombre en la Exposición nacional de 1884, presentando un retrato hecho de escayola, de setenta y siete centímetros de alto por cincuenta y dos de ancho. El catálogo de este certamen dice lacónicamente que era de la corte y discípulo á la vez de la Escuela de Pintura, etc., y de D. José Trilles, y que vivía por aquel entonces en la calle de Alcalá, 2, bajo, es decir, en el mismo local de la Academia, donde en sus forzados ocios ó reposos se nutría su fantasía con la contemplación de obras bellas.

En la siguiente Exposición de 1887 á que acudió Querol con el grupo «La Tradición», y Benlliure con el intitulado «Al agua» y el retrato de Ribera, presentó Trilles su estatua en yeso «Leónidas en el paso de las Termópilas», que le valió ya una tercera medalla; comparando esta bella creación con el busto en yeso presentado por su padre, podrá apreciarse bien cuán rápidamente se movía en sentido progresivo esta familia. Cumplíase aquí de un modo brillante la ley de Heriberto Spencer sobre los resultados del trabajo inteligente acumulado.

Este primero y legítimo triunfo influyó decididamente en su porvenir. La Diputación provincial de Madrid le envió pensionado por tres años á Roma, y al volver á la Corte, nutrida su alma en las enseñanzas que se respiran en el ambiente italiano, hizo el proyecto de Frontón para la Biblioteca y Museos nacionales, que la Academia de Bellas Artes de San Fernando juzgó merecedor del premio en el concurso que abrió con ese objeto entre escultores españoles. La voluntad del que era entonces Ministro de Fomento se sobrepuso al fallo de la Academia y adjudicó el trabajo al Sr. Querol.

La Comisión ponente elegida por la Corporación para estudiar dicho asunto é informarle, se componía de siete individuos. Tres pintores de gran reputación, Ferrant, Cubells y Puebla, con un arquitecto, Antonio Ruiz de Salces, se decidieron por el boceto de Agustín Querol, pidiendo, sin embargo, que se introdujeran en él para realizarle la siguiente serie de modificaciones:

«1.° Suprimir á la derecha de la Paz la figura que simboliza la Filologia, y repasar un poco de la cornisa las figuras que aparecen cortando algunas de las líneas arquitectónicas, para lo que basta reducir la escala ó tamaño de todas las figuras.

»2.° A la izquierda de la Paz deben cambiarse los atributos que simbolizan la Jurisprudencia y la Teologia por otros más expresivos y claros que eviten toda duda en su interpretación.

»3.° Deberá darse más importancia y más noble actitud á la figura que representa la Historia; reduciendo para lograrlo, á una sola figura, el grupo que representa la Astronomia, la Etnografía y la Geografía, haciendo desaparecer estas dos últimas.

»Por último, en toda la composición deberá adoptarse en los paños y demás detalles un estilo tal, que sin hacer perder á las figuras el realismo del estudio del natural, dé al conjunto la majestad, gravedad y belleza que corresponden al edificio en que han de colocarse; de manera que, sin perder el carácter de época, constituya el todo una obra de arte digna de rivalizar por su composición y ejecución con las mejoras obras de este género, llamadas clásicas».

Los tres restantes individuos de la Comisión, que eran los notables historiadores de arte, Madrazo y Fernández Duro, y el único escultor que formaba parte de ella, Elías Martín, afirmaron con decisión la superioridad notoria del proyecto de Trilles, y á la Academia debieron parecerle tan convincentes sus razones, que hizo suyo el dictamen, que dice así en sus párrafos principales:

«Sentado el principio fundamental de la necesaria armonia entre la obra del escultor y la del arquitecto, ocurrió desde luego discutir cuál de los dos proyectos presentados por los Sres. Querol y Trilles, dado que respecto del ejecutado por el Sr. Marín Magallón hay absoluta conformidad en excluirle, cuál de los dos, repite, obedece más cumplidamente á esta ley imprescindible de la armonia con el edificio que ha de decorar.

»Esta construcción, en cuyas líneas se advierte desde luego la intención de erigir un monumento de aquel noble carácter bramantesco, en que se asocien la grandiosidad del conjunto y la pureza de los detalles, la elegancia con la robustez y la sencillez con la variedad, reclama una gala escultural noble, seria, elegante, al par que vigorosa y de fácil comprensión, como parece que reclama el cuerpo bien proporcionado de un hombre hermoso, una grave y armoniosa voz y una locución grata y correcta.

«La obra del Sr. Querol, que si revela facilidad de ejecución y envidiable ingenio, adolece de una desigualdad de estilo denunciadora desde el primer golpe de vista de cierta fluctuación de la mente entre las tradiciones clásicas y las licencias realistas, no cumple de lleno el objeto de expresar con claridad, por medio de bellas alegorías, el alto destino de la angustia, mole arquitectónica en que van á atesorar sus más valiosas joyas las ciencias, las letras y las artes. Su composición acusa la discordia entre la libertad absoluta y los cánones de escuela; entre la novedad y la inmutabilidad; entre el llamado modernismo y la clásica disciplina. El frontón de este artista resulta inarmónico comparando sus dos mitades por las elegantes figuras del centro y lado izquierdo, que representa la Paz; la Guerra, que rompe á sus pies la espada; la Filosofía, las Bellas Artes y las Bellas Letras, la Elocuencia, la Poesía y la Música, la Filología, la Industria, la Agricultura y el Comercio, y las macilentas figuras que en el lado derecho simbolizan la Jurisprudencia, la Teología, la Historia, la Astronomía, la Etnografía y la Geografía, la Química y la Medicina y la Matemática, en las cuales el desvío hacia la bella forma, asi en las cabezas como en las actitudes y los plegados, raya en lo extravagante. En el centro y lado izquierdo la composición, aunque no repartida como debiera estarlo en grupos convenientemente espaciados y en sus respectivos términos, presenta muy hermosas figuras, especialmente la de la Guerra, la Filosofía, la Elocuencia, la Filologia y la Escultura, que son dignas de cualquier gran maestro del Renacimiento, si bien la mujer desnuda sentada sobre la esfinge egipcia que simboliza la Filosofia es excesivamente larga de proporciones.

»Pero aún en esta parte hay defectos imperdonables de clasificación, de facultades y de iconologia, como por ejemplo, el de poner la

Filología, ó sea la lingüística, en el grupo de las Bellas Artes, y el de representar á la Paz con una antorcha en la mano y á la Filosofía desnuda y con el espejo, alegoría perfecta de la Verdad. El lado derecho del frontón presenta mayores impropiedades en este orden de ideas; la figura de la Jurisprudencia con la espada en la diestra y en la mano izquierda la balanza, no simbolizará para nadie la ciencia del Derecho que explica é interpreta las leyes, sino el poder que las aplica; la espada y la balanza no son atributos de jurisconsulto, sino de la inflexible Temis. La Teología, que á ella sigue, teniendo la ley evangélica desplegada con ambas manos y formando cruz delante del pecho, no puede figurar más que una sola acepción de esta entidad abstracta, á saber: la Teología cristiana (porque ni la natural ó teodicea, ni siquiera la escolástica que se funda en la Filosofía y se expresa con la nomenclatura aristotélica ó peripatética caben en esa alegoría). Y ¿qué es la figura que viene después con la mano puesta sobre un gran libro abierto apoyado en el suelo, desnudos la espalda y los brazos y envuelta la cabeza con un paño? El autor dice que es la Historia, ciencia que nunca se vió caracterizada de semejante modo. El que la contemple no la reconocerá de seguro; ni adivinará que las otras tres figuras inclinadas sobre el globo del mundo, aunque una de ellas tenga la diestra levantada con el dedo apuntando al cielo, representan la Astronomía, la Etnografía y la Geografía discutiendo entre sí, sin tener qué, al menos las dos primeras.

»Pase que la Química y la Medicina formen luego rancho aparte, aunque supongan criticones maleantes, que más que genios bienhechores de la humanidad, son para el autor dos enemigos del alma y del cuerpo, que recelosos se internan en el ángulo del frontón para ocultar sus fechorías. Y por último, si cree el Sr. Querol, como dice en su Programa, que la Matemática, ciencia de la cantidad, es el resumen de todas las ciencias, cosa ignorada hasta ahora, ¿por qué la arrincona y le deja tan pequeña cantidad de suelo y de aire respirable? Si la falta de ambiente y de espacio entre unos y otros grupos es defecto que deslustra la composición del lado izquierdo y del centro, en esta del lado derecho, semejante defecto sube de punto, de tal manera, que los diez personajes en él aglomerados no podrían moverse si por arte mágica llegasen á tener vida. Con razón ha escrito cierto crítico al examinar este boceto: «El Sr. Querol ha incurrido en el de-

»fecto menos disimulable en obras como ésta, destinadas á ser vistas »á grande altura. Su boceto adolece de confusión. No ha sabido, ó no »ha querido aprovechar el plano sobre que se levantan las figuras; las »ha colocado en el fondo aplastadas, y resulta una masa de cuerpos y »cabezas, sin la distinción de vigorosas agrupaciones, capaces de pro»ducir el claro obscuro necesario para su realce.

»Ha cubierto totalmente el fondo con la composición, con tan poca »holgura encerrada en el tímpano, que la cornisa pesa sobre las figu»ras, y aun las aplasta en los ángulos». Y á pesar de todo esto, la imparcialidad obliga á reconocer que la obra del Sr. Querol, dentro de su falso sistema de substituir lo individual y personal à lo puramente esencial y abstracto, encierra bellezas de primer orden y destellos de verdadero genio á vuelta de los imperdonables defectos que la deslustran.

»El Sr. Trilles, dotado quizá de menos numen artístico que el señor Querol, le ha superado, sin embargo, en la manera de concebir el asunto, de comprender el estilo que éste demanda, de caracterizar las entidades abstractas que entran en acción y de colocarla en sus respectivas posiciones. En la obra de este joven escultor hay más ambiente, más reposo, más nobleza de formas, mayor claridad de expresión, más conveniente sumisión á los principios establecidos por los grandes Maestros, y consagrados por una práctica de muchos siglos, prácticas y principios que no lograrán desterrar de la escultura monumental profana las transitorias rebeldías y los arranques de independencia de los inexpertos innovadores modernistas. El Sr. Trilles, huyendo del logogrifo, resistiendo la peligrosa tentación de inventar nuevas alegorías para la representación iconográfica de las letras, las artes y las ciencias exactas y naturales, lo cual sólo puede ser permitido al verdadero genio en la plenitud de su potencia creadora, se ha contentado con expresar su asunto por medio de figuras simbólicas de esa belleza convencional y abstracta de perfección olímpica, que todos conocemos y admitimos para la estatuaria alegórica, que la práctica de las Escuelas ha sancionado y que una larga experiencia demuestra ser de difícil substitución.

»El individualismo, el personalismo, quitan á estas figuras alegóricas toda su significación y las rebajan al nivel de lo humano viviente, asendereado é imperfecto, propio sólo de los asuntos históri-

cos y de los retratos; y el autor del boceto que se analiza ahora lo ha comprendido perfectamente; por esto ha preferido las reminiscencias de los bellos mármoles griegos, rayanas de una servil imitación en algunos grupos, á reproducciones demasiado reales é individuales de modelos más ó menos vulgares.

»Pero la división de las ciencias metafísicas es, por lo visto, materia ardua para los artistas, por lo cual, así como el Sr. Querol hizo de la Filosofía y la Teología dos entidades distintas, cuando en rigor la Teología es Metafísica y ésta el punto culminante de la Filosofía, el Sr. Trilles hace de la Metafísica y la Filosofía dos ramas diversas de la ciencia, siendo la Metafísica, como la llamada Filosofía primera, la ciencia que trata de la esencia de todas las cosas. Metafísica son, además de la Teología, la Ontología, la Cosmología, la Psicología racional; y á nuestro juicio, no debió el Sr. Trilles representar á la quinta esencia, digámoslo así, de la Filosofía, mirando al cielo como abstraída, con los ojos vendados para las cosas de la tierra, cuando uno de sus atributos es cabalmente el estudio de las leyes generales porque se rige el Universo.

»Aparte de lo que entraña en la concepción del asunto, hay un defecto que dimana de la composición, cual es el excesivo paralelismo que en general salta á la vista en la mayor parte de las figuras puestas en pie.

»Esto hace, por ejemplo, que el grupo de la Metafísica, la Filosofía y la Jurisprudencia resulte poco agradable; que ofrezca también escaso atractivo el de la Tragedia, con la Comedia, la Poesía y la Música, inmediato al grupo de la Escultura y la Pintura.

»Estas dos artes, además, parece que debieran formar grupo con su hermana la Arquitectura, en vez de volverle la espalda y hallarse como divorciadas de ella. Si le era grato al autor evocar para la figura del arte que profesa el recuerdo de la Venus de Milo, pudo haberla colocado vuelta del lado contrario, mirando al majestuoso simulacro de la Arquitectura, y quizá el paralelismo con la figura de la Tragedia se hubiera atenuado. Estos defectos se hallan compensados en la obra del Sr. Trilles con muy relevantes calidades. Desde luego llama la atención, por la elegancia de su actitud, la hermosa figura de la Historia, sentada al pie de la Paz, si bien es de sentir que la deidad protectora, á cuyo amparo se desarrolla el halagüeño cuadro del

florecimiento del genio español en sus diferentes esferas, no aparezca toda entera.

»La alegoría de la Arquitectura es grandiosa, severa, casi hierática y monumental, aunque acaso convendría caracterizarla más, para que no se la confundiera con la alegoría de la Fortaleza.

»La de la Escultura, ya queda indicado, trae á la memoria el incomparable simulacro de la diosa del amor y de las gracias procedentes de Milo. El grupo que forma la Música y la Poesía está ciñendo con su brazo la espalda de aquélla, arrobado en su canto al son de la lira; es felicísimo. Son hermosas figuras también las de la Física y la Medicina. La Matemática y la Astronomía, aquélla con una rodilla en tierra, dándose la espalda en actitud de mutuo apoyo con ésta, sentada en el suelo, en el que descansa con la siniestra mano, componen muy bellamente.

»Todas las figuras, sentadas ó echadas, son en general de excelente sabor clásico por sus movimientos, y revelan en éstos y en sus tipos nobles y simpáticos, haber sido inspiradas en la contemplación de los más grandiosos modelos.

»De las tres figuras que, según el Programa del concurso, han de coronar el frontón, una en el vértice y las otras dos en los ángulos, á modo de acroteras, la Academia dirá solamente que en uno y otro proyecto causan una impresión deplorable. No nace esto del modo como uno y otro autor han concebido y compuesto las alegorías de la España, del Genio y del Estudio, sino del tamaño que para ellas se les ha dado, que sobre el fondo del cielo resulta descomunal. La estatua de la España, principalmente, hace tal balumbo, que achica y anonada las figuras del tímpano, las cuales, en parangón con aquel coloso, pierden toda su importancia y majestad. Y es el caso que de colocar una estatua en el vértice de un frontón de veinte metros de base, tiene que ser forzosamente mayor que cualquier figura que campee como principal en el tímpano, para que su superior jerarquía justifique su colocación en el ápice de la portada. Entiende la Academia que, con la supresión de tales estatuas, ganará en importancia y severidad el espacioso frontón.

»De todo lo expuesto resulta:

»1.° Que el proyecto del Sr. Querol, aunque revela ingenio y facilidad de ejecución, no ofrece por su estilo una decoración escultó-

rica adecuada al edificio á que se destina, cuyo carácter es el greco-romano bramantesco.

»2.º Que el proyecto del Sr. Trilles, por sus tendencias al bello y elevado estilo derivado del estudio de la antigüedad clásica, es más apropiado y adaptable á la decoración que se desea.

»3.º Que obraría muy cuerdamente el Gobierno de S. M, y en consonancia con la opinión de críticos inteligentes y sensatos, acordando la supresión de las estatuas de la España, del Genio y del Estudio, instaladas sobre el frontón, al que agobian y achican en vez de ennoblecerle.»

Hemos transcrito íntegro este dictamen porque aparte de lo que en él se expone sobre principios generales, se ve también en él muy bien dibujado el carácter de los dos artistas principales que compitieron en este concurso.

No desanimaron á Trilles estos inmerecidos contratiempos y siguió trabajando. Hizo oposición á una plaza de pensionado en la Academia de Bellas Artes de Roma, ganó el primer lugar, permaneció en la ciudad pontificia los cuatro años de 1895 á 1899, y en ese período hizo:

«1.º Un grupo, titulado *Náufragos*, por el que me dieron tercera medalla en 1890.

»2.º Un bajo-relieve: *La Huída á Egipto*, premiado con tercera medalla en la Exposición Universal de Barcelona, y con calificación honorífica como trabajo de pensionado (1898).

»3.º Una estatua, titulada *El barquero*, premiada con segunda medalla en la Exposición de 1897, y calificación honorífica como envío de pensionado.

»4.º Una estatua: *El Gigante Anteo*, que obtuvo primera medalla en la de 1901 y segunda en la Universal de París de 1900, y calificación honorífica como envío de pensionado.»

Regresó á España y aquí labró su *Perseo* y *Andrómeda*, que fué premiado con medalla de primera clase en la Exposición nacional de 1904, Exposición que marcó un momento culminante en el desarrollo de la Escultura española. Al hablar en general del carácter de estos sucesivos certámenes, elogiamos como se merece el susodicho grupo señalando la significación que tenía en medio de las demás obras presentadas.

En 1905 ejecutó una de las obras que le representan en Madrid, modelando, en unión de Parera, el grupo de niños agregado á la Cibeles, cuando se trasladó esta fuente desde la entrada del Paseo de Recoletos al centro de la plaza en que hoy se encuentra. Antes, en 1902, y á encargo del Ayuntamiento, había terminado la otra, el monumento á Bravo Murillo, de más empeño que la anterior.

Ocupa el susodicho monumento el centro de la glorieta de Bilbao y es uno de los que se erigieron embelleciendo el antiguo camino de Ronda para solemnizar la entrada en la mayor edad del Rey Don Alfonso XIII, que fué personalmente á inaugurarlo. Describiéndole, dice el Sr. Rincón Lazcano:

«En la estatua aparece el gran Bravo Murillo vestido de levita, llevando en la mano izquierda documentaciones de sus grandes proyectos.

»El pedestal es de piedra blanca; en el frente, y grabada en la misma piedra, dice:

A Bravo Murillo.
La Villa de Madrid.—17 Mayo 1902.

»En los recuadros laterales se ostentan relieves en bronce, alusivos á la Industria y al Comercio, y en el lado que corresponde con la espalda de la estatua, se lee:

24 Junio 1858.
Inauguración de la Primera fuente del Canal de Isabel II.

»Las anteriores inscripciones fueron redactadas por el cronista de Madrid, D. Carlos Cambronero.

»Bajo el rectángulo, donde constan las inscripciones y al frente principal, está tallada en la misma piedra blanca una matrona, de tamaño natural, que representa á la Villa; para esto lleva la corona y sostiene el escudo de Madrid.

»A los otros tres lados, lazos, guirnaldas de flores y frutos, todos tallados en la misma piedra blanca, son el ornato y adorno del primer cuerpo del pedestal.

»En una de las esquinas, se lee:

Erigido siendo Alcalde de Madrid
El Excmo. Sr. D. Alberto Aguilera.

»Al inaugurarse el día 5 de Junio de 1902, se acercó á Su Majestad el Rey una Comisión de ancianas lavanderas y le ofreció un hermoso ramo de flores.»

Es también Trilles uno de los artistas encargados de trabajar en el monumento de Alfonso XII que se está levantando en el Retiro, modelando para su porción central el emblema del Progreso, y en estos mismos días acaba de obtener uno de los seis premios que el Jurado ha concedido á los que se han presentado al concurso abierto por la Comisión del Centenario de las Cortes de Cádiz, mereciendo esta distinción por el modelo que ha ejecutado en unión de otro escultor, Estany, y el arquitecto Sr. Valle.

Al mismo tiempo que crea nuestro artista enseña á crear. Ha sido Profesor y Director de la Escuela Superior de Artes industriales de Toledo, y ahora, desde 1910, lo es por oposición de la clase de Modelado del Antiguo y Ropajes de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid.

Es su existencia una vida de tenaz trabajo, de continuo esfuerzo para realizar sus ideales y de numerosísimos aciertos en el cuadro de su labor.

EUGENIO BARRÓN.—La personalidad de Eugenio Barrón contrasta notablemente con la de Agustín Querol. Todo lo que en ésta son despreocupaciones para el acabado de las obras, son en aquélla exceso de concienzuda minuciosidad en el modo de tratar hasta el último detalle.

Su biografía no se distingue por hechos excepcionales. La publicada en *La Ilustración Católica*, con ocasión de inaugurarse en Medellín su monumento á Hernán Cortés, dice así:

«Don Eduardo Barrón es castellano viejo, ó mejor dicho, del antiguo reino de León, pues nació en Moraleja del Vino, provincia de Zamora.

»Pensionado por su Diputación provincial, estudió Barrón en la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid.

»Después de cuatro cursos en que obtuvo buenas notas, ganando premios en los concursos, fué á Roma, siempre pensionado por la Diputación expresada, para continuar su estudio de las artes plásticas



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MONUMENTO DE RONCESVALLE

Por Eduardo Barron

en los ricos Museos que cuenta entre sus monumentos y sus ruinas la Ciudad Eterna.

»En 1884 regresó á España, tomando parte en las oposiciones celebradas aquel año, en las que obtuvo merecida recompensa, volviendo después á Roma pensionado por el Gobierno.

»En la Real Academia de España en Roma mereció consecutivamente los aplausos de propios y de extraños al concurrir con sus artísticos trabajos á las Exposiciones que aquella Academia monumental celebra todos los años.

»Sus obras de arte fueron enviadas al Ministerio de Estado y juzgadas por la Real Academia de San Fernando, mereciendo los más honrosos calificativos de una Corporación de tal autoridad.

»Sus trabajos más importantes son, después de las obras de deco



Relieve de Santa Eulalia.

rado ó de ornamentación de la fachada principal de la Diputación provincial de Zamora, suspendidas para marchar á Roma, la estatua de Viriato, existente en el Real Museo del Prado de Madrid; «Adán después del pecado», que se halla en el Ateneo de Madrid; un alto relieve de colosales dimensiones que representa á la joven «Santa Eulalia ante Daciano», colocado en la iglesia de San Francisco el Grande, de esta corte; un grupo monumental, titulado «Roncesvalles», exhibido últimamente en el palacio de la Exposición.

»También en Roma ejecutó para la Basílica Lauretana un grupo

colosal representando al Patriarca San José sentado en regio trono, sosteniendo delante al Niño Dios, que bendice á su pueblo; y aquel grupo escultórico está ejecutado en blanco mármol de Carrara, ornamentado con ricos mármoles de colores, mosaicos y dorados bronces; habiendo también tomado parte en la ejecución de los relieves de mármol de Carrara para el artístico retablo que decora aquel templo».

De cómo estimaba la personalidad de Barrón la opinión pública y la Prensa, puede juzgarse por los artículos que ésta dedicó á cada una de sus creaciones, siendo uno de los ejemplos el insertado en *El Imparcial* cuando se inauguró la estatua de Castelar en Cádiz. Dice así:

«A poco de morir Castelar se dispuso á enaltecer su memoria el pueblo de Cádiz, como patria del gran tribuno que tanto enalteció la cultura española. La significación política del grande hombre para nada se tuvo en cuenta cuando el Ayuntamiento, á cuyo frente figuraba como Alcalde el conservador D. José Luis Gómez, acordó erigir una estatua al conterráneo por tantos motivos ilustre, ni cuando se propuso y llevó á feliz término la suscripción popular que ha proporcionado los recursos, y se acordó como parte del programa, al inaugurarse el monumento, la precisa asistencia al acto de otro hijo ilustre de la ciudad, el Sr. Moret.

»El monumento está terminado; se inaugurará pasadas las elecciones. Consta de pedestal sencillo y elegante, obra del escultor y del arquitecto de Cádiz D. Juan Cabrera, y de la estatua. Habrá de emplazarse en la plaza de Castelar, frente á la casa donde éste nació, sobre un montículo de jardinería. La estatua, obra de Barrón, mide dos metros y seis centímetros de altura, sin el plinto, y tiene unos dos mil kilos de bronce.

»Por muchos conceptos es una de las obras más hermosas de la Escultura española moderna. Barrón es un artista castellano, en la acepción histórica de la palabra. Severo y sencillo, trabaja para la posteridad. Esta estatua, aparte de su grandiosa belleza, es un documento inapreciable, porque en ella revive la persona del tribuno, simbolizando maravillosamente la soberana grandilocuencia de su oratoria, que durante cerca de medio siglo agitó á España y al mundo entero, y Cádiz deberá al artista el recuerdo más digno de cuantos la estatuaria consigne del hombre que tanto impulsó á España hacia el porvenir.

»Véase la lista de las obras más importantes de Barrón: «Viriato» (estatua). «Adán después del pecado» (estatua). «Santa Eulalia» (relieve). «Roncesvalles» (grupo). «Patriarca San José» (estatua). «Santa Teresa» (relieve). Monumento á Hernán Cortés en Medellín. Monumento á Colón en Salamanca. Frontispicio de la Escuela de Minas en Madrid. Varios monumentos sepulcrales. Bustos y retratos. «Nerón y Séneca», grupo que le valió un gran triunfo en la última Exposición Nacional».—F. A.

Barrón era á la vez un artista y un investigador erudito.

Trabajaba sin descanso, estimando que, si no estudiaba de un



Escudo de la Escuela de Minas.

modo concienzudo cuantos asuntos le estaban encomendados, no cumplía con su deber.

En los últimos años de su vida dirigía y cuidaba las colecciones de escultura del Museo del Prado, y el Catálogo de los bustos, estatuas y relieves de piedra ó bronce allí reunidos, revela clara la personalidad de aquel hombre; si hay en él alguna cosa, á nuestro juicio equivocada, se debe al profundo respeto que su modestia le hacía sentir hacia toda clase de autoridades en la historia del Arte y en la crítica.

En Madrid puede apreciarse el carácter de su labor por las obras

presentadas en las Exposiciones más que por las que ha dejado en sitios públicos, bien ejecutadas, como todo lo suyo, pero de escaso ingenio. La «Educación de Nerón», en que se ve á este Príncipe con su maestro Séneca, grupo guardado en el Museo de Arte Moderno, es, afortunadamente, la creación de mayor importancia que concibió su fantasía y en la que con mayor acierto puso sus manos de maestro.

Las dos, que pueden contemplarse en edificios de la corte, el escudo con figuras tenantes de la Escuela de Minas, que reproducimos en un fotograbado, y la lápida dedicada por el cuerpo de Sanidad Militar á sus compañeros muertos en campaña, reflejan sólo de un modo pálido sus facultades, y no tienen la virtud de atraer la atención del público hacia este escultor, que merece ocupar un puesto, y muy distinguido, en la historia del Arte patrio, y de los esfuerzos regeneradores hechos en estos últimos años para elevar su nivel.

Las estatuas y relieves de su mano, que se conservan en diferentes localidades, como el Viriato, Hernán Cortés, Castelar, el relieve de Santa Eulalia, que está en San Francisco, y la emblemática de la «Rota de Roncesvalles», regalada á Pamplona, desviada de su destino por una personalidad influyente, y destrozada sin provecho para nadie en una posesión particular, componen un cuadro donde se lee el tesón, la paciente labor, el ánimo jamás quebrantado con que Barrón fué venciendo una por una todas las dificultades materiales que se oponían, como se oponen á todo luchador, para que el ideal de belleza que ve clara en su fantasía se traduzca al exterior en forma plástica, clara también y despertadora de la emoción en las demás almas. De estos soberanos esfuerzos se libran los que dejan á la imaginación del público el trabajo de crear á su gusto con los imperfectos perfiles ó formas dibujadas á medias que ponen en sus obras.

El grupo de «Nerón y Séneca» podría honrar á cualquier escultor de los de reputación mejor cimentada. Es una obra que estudió Barrón con el detenimiento y la conciencia que en él eran tan característicos, logrando que representara un progreso, y muy acentuado, sobre sus anteriores creaciones. Las dos figuras están admirablemente colocadas, teniendo cada una la actitud que debe tener; ambas cabezas son de un excelente modelado, y en la fisonomía de los dos actores de la escena se ve entera el alma y se leen los pensamientos que les animan, adivinándose las acciones en que han de revelar su naturaleza

260



Fototipia de Hauser y Menet—Madrid

MADRID

Museo Nacional de Arte Moderno

Neron y Séneca, por Eduardo Barron



Fototipia de Hauser y Menet,—Madrid

MADRID

Monumento á Canovas, por Joaquin Bilbao

el Príncipe y su maestro. ¡Qué crueldad de loco respira el gesto del primero; qué fe en lo que dice hay en el del segundo!

Abundan además en la obra detalles de gran minuciosidad, hechos con finura, y quizá está en ello su único defecto. El artista ha cuidado de lo accesorio tanto como de lo principal, y aquello distrae bastante la atención del espectador á costa de esto. La sencillez del traje hace que resulte más severa, más escultórica la figura del sabio que la del futuro César, multiplicándose, en cambio, en el manto de éste los ricos bordados, y en su mismo asiento los elementos decorativos que le avaloran desde la porción superior hasta los pies.

El relieve de Santa Eulalia ante el tirano, que reproducimos en un fotograbado, es un cuadro de escultura pictórica, bien compuesto, que denuncia dónde y con quién se educó Barrón. El escudo de la Escuela de Minas, con dos figuras tenantes emblemáticas, tiene el carácter de todas las obras de este género, en el que es muy difícil realizar labor de gran empeño y lucir una bien acentuada originalidad. Dentro de estas condiciones puede calificarse también de obra buena.

Eugenio Barrón falleció el 22 de Noviembre de 1911.

JOAQUÍN BILBAO.—Hizo las esculturas del monumento á Cánovas del Castillo.

Nació este escultor en Sevilla, y su nombre figura ya en el Catálogo de la Exposición nacional de 1897 como autor de una curiosa variedad de trabajos de muy diferente asunto y muy diversas tendencias: «La visión de Fray Martín», tomada del poema de Núñez de Arce; «Mártires», grupo en yeso, de cerca de dos metros de altura; una gitana en el mismo material; un busto en bronce, retrato de la señora viuda de C.; «El sueño de la Virgen», en barro cocido, y otro grupo, también en yeso, «Sueño de Amor», por el que se le concedió una tercera medalla.

Acudió asimismo al siguiente certamen celebrado en 1899, presentando un solo trabajo, «La Fe», como eterno guía, conduciendo un alma. No se ve escrito su nombre en el Catálogo de 1901 y sí de nuevo en el de 1904 con una cantidad de producciones comparable á las de 1897, contrastando de un modo notable las escenas y figuras representadas en esta fecha con el misticismo revelado en 1899. Le re-

presentaban en las salas del Hipódromo: otra estatua de gitana; dos figuras ecuestres, la de un árabe y la del ganadero D. Félix Urcola, en bronce; un modelo de escribanía con el título de «El beso de la ola»; el boceto «Seguidillas», y el grupo en yeso «Resultados de la huelga», que fué su creación de mayor pensamiento y más empeño.

Obtuvo una segunda medalla en la Exposición de Bellas Artes de 1906, y sus inspiraciones tomaron otra tercera dirección muy diferente en 1908, alejándose de las gitanas y de las efigies de ganaderos para encarnar en un grupo de mujeres de la holandesa isla de Markem con sus pintorescos trajes, y en otro de una mujer de la misma nacionalidad, rodeada de sus hijos. El primero está modelado en yeso, y el segundo labrado en mármol. El artista del mediodía había sentido toda la poesía de la dulce placidez femenina, por lo menos aparente, que puede recogerse entre las nieblas de los Países Bajos.

Poco á poco se sintetizaron, indudablemente, en su fantasía las antiguas fuerzas creadoras con las nuevas. Volvió á los recuerdos bellos de su juventud uniéndolos á las emociones de su edad adulta, y en el último certamen nacional, dentro del Palacio de Cristal del Retiro, se veían instalados, lado por lado, salidas de su ingenio y de sus manos, dos bustos de gitana en barro cocido y un grupo de niños jugando á la gallina ciega, en Holanda. Junto á éstas debe citarse también «Ataque inesperado», en yeso.

Desde el cuadro de sus obras se puede llegar á su característica como escultor. En ellas se revela que tiene una fantasía fecunda y una fácil adaptación á las impresiones que va recibiendo, y que es, dentro de la esfera en que se mueve, un hombre de acción, que no puede sentir ideal alguno sin verse inmediatamente propulsado á traducirle en forma plástica.

El monumento que le representa en Madrid acredita al mismo tiempo su mano de maestro y la aptitud para dar personalidad á sus personajes. La figura de Cánovas está bien comprendida, y su rostro es un retrato donde se ve la distinción excepcional y se adivina el singular espíritu de aquel gran hombre de Estado.

262



Fototipia ampliada

Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

MADRID

Monumento á Cánovas, por Joaquin Bilbao

(DETALLE)

Don José Alcoberro y Amorós.—Nació en Fivenys, de la provincia de Tarragona.

Fué discípulo de la Escuela especial de Pintura y Escultura y del notable maestro valenciano D. José Piquer, que formó tantos y tan buenos discípulos.

La historia de sus trabajos es bastante larga.

En la Exposición de 1866 presentó á «Ismael desmayado de sed en el desierto», por el que mereció consideración de tercera medalla.

Figura luego su nombre en el Catálogo correspondiente al certamen de 1878, al que acudió con uno de sus grupos más conocidos: «Cristo y la Magdalena».

Abandona luego las imágenes bíblicas y piadosas por las ternuras pasionales y se presenta en 1881 con otro grupo en yeso «El primer lazo de amor», con el que alcanzó otro tercer premio, para volver tres años más tarde á sus tendencias primeras en la estatua «Lamentaciones de Jeremías».

Figura de nuevo en la Internacional de 1892 con la obra en cromo «Un dúo» y «Al Pardo», en barro cocido; en 1897 con «El valor», en escayola, y «En la pelea», bronce; en 1904 con la figura emblemática de la Agricultura, destinada al monumento de Alfonso XII en el Retiro; en 1908 con los bustos de una esclava y de Berruguete, y éste es el último Catálogo en que se consigna su nombre.

Falleció pocos meses después.

Se ve en esta sucinta historia al luchador lleno de fe en su arte y de briosos empeños, que se mantuvo en el campo trabajando siempre hasta el último momento de su existencia. Más concienzudo que brillante, cumplió con su cometido, realizando con estudio y discreción cuantas obras se le encargaron, y de este carácter es la estatua en que ha sabido encarnar la simpática figura de Argüelles, que representa su labor en Madrid. Se halla colocado este monumento en el cruce del paseo de Areneros con la calle de la Princesa.

Infundió los amores de su vida en sus hijos D. José y D.ª Carmen, logrando perpetuar en ellos la noble devoción que siempre sintió por las Artes.

MATEO INURRIA Y LAINOSA.—Nació en Córdoba.

Era ya conocido por diversas obras y había obtenido una medalla de segunda clase en la Exposición nacional de Bellas Artes de 1895 cuando presentó en 1899 «La mina de carbón» (grupo de trabajadores en una galería á 400 metros de profundidad), que le valió un primer premio. Con ella logró triunfar de las prevenciones que había despertado en anteriores certámenes su escultura «El náufrago».

En «La mina de carbón» hay grandes aciertos. El pensamiento es de los que propulsan al arte moderno por el camino del canto al trabajo que fecundiza la vida humana, y el trabajo está aquí recordado en una de las manifestaciones que tienen más de sacrificio, porque de la vida dura de algunos resulta el beneficio de muchos con el desplegamiento de fuerzas que lleva consigo la civilización.

La vida de los mineros es quizá la más triste de las existencias consagradas á conquistar para otros la riqueza. El largo tiempo pasado sin luz del sol ni aire respirable, las enfermedades y peligros que los amenazan, hacen de aquellos colaboradores de la labor universal unos hombres duros, en cuya alma no pueden nutrirse grandes ternuras para otras desgracias que para las suyas ó las de sus compañeros. Bastante de todo esto se refleja bien expresado en la concepción de Inurria, y lo que el escultor ha llegado á ver en aquellas gentes avalora su relieve.

Le representa en Madrid el monumento á Fr. Félix Lope de Vega, y en el modo de caracterizar al gran dramaturgo no ha estado el artista tan feliz como caracterizando al grupo de obreros. No ha llegado á dar al autor de tantas comedias esa expresión intencionada, esa superioridad en el gesto, ese rostro donde debieron resplandecer el ingenio y el reposo de la autoridad á la vez, con que todos nos pintamos en la fantasía aquella brillante figura, y por eso no puede tomarse en cuenta esta obra para juzgar á Inurria.

Estuvo colocada al hacerse en 1902 frente al Hospital de la Princesa, y de allí se quitó para levantar el monumento de Marina al Dos de Mayo. Ahora se ha instalado de nuevo en el cruce de la calle de Almagro con el Paseo del Cisne.

Inurria es un buen escultor que, si no en éste, ha acreditado su maestría en otros trabajos, y éste mismo, á pesar de su falta de personalidad, no es tampoco, ni mucho menos, despreciable.

Julio González Pola.—Nació en Oviedo y fué en Madrid discípulo de Juan Samsó. Antes de llegar al señalado triunfo que obtuvo en 1908 y de hacer la bella obra que va unida á su nombre en los monumentos públicos de Madrid, había tenido ya una larga historia, presentándose en muchas Exposiciones nacionales y en todas con bastantes trabajos de su mano.

En la de 1892 tenía un boceto en yeso, titulado «Bromazo» y dos cabezas de niño modeladas en el mismo material.

En la de 1897 presentó también en yeso un «Baco» y «Por la fe», en bronce el grupo la «Integridad» y los retratos de los Saez de Colom; en plata un relieve decorativo que le valió una tercera medalla.

No figura su nombre en el Catálogo del certamen de 1899; pero sí en el de 1901, por un bello desnudo de mujer intitulado «Ensueño», alcanzando por él una segunda medalla.

Acudió también á la de 1904, presentando un «Ecce Homo» en bajo relieve, de tamaño natural, y á la de 1908 con el modelo en escayola del grupo «Patria», que ampliado hasta las dimensiones de tres metros y medio de altura, se ha colocado en el Parque del Oeste, dentro del templete del monumento dedicado á los soldados muertos en Cuba y Filipinas.

Este trabajo fué premiado con medalla de primera clase. Está tendido aquel soldado que cae muerto en los brazos amorosos de España. El grupo encarna bien el pensamiento que presidía á la creación de la obra y el destino que iba á dársela. En la ejecución revela el Sr. Pola con quién se había educado y las inspiraciones que había recibido.

Lorenzo Coullaut Valera.—Nació en Marchena el año 1876.

A los trece años ingresó en un colegio de Francia con el propósito de estudiar una carrera industrial, y en él ya pudo dibujar y modelar, mostrándose desde los primeros esfuerzos sus vocaciones artísticas.

A los diez y ocho años volvió á España, y durante uno fué discípulo de Susillo.

A los veinte vino á Madrid, y desde entonces no ha asistido á ninguna Escuela de Bellas Artes ni ha tenido profesor alguno, pudién-

dose afirmar que todo lo que hay en él es producto de su esfuerzo personal.

Ha obtenido dos terceras medallas, una por la estatua de *La Virgen en el momento de la Anunciación* (Exposición de 1901 á 1902), y otra por un grupo titulado *La canción de la primavera*, en el certamen siguiente.

Ha sido asimismo laureado tres veces con el segundo premio: una por su relieve *Regina sanctorum omnium;* otra por uno de los del mausoleo de los Marqueses de Linares, y la última por el repujado en plata de la *Asunción*, presentado en la Exposición de Arte decorativo.

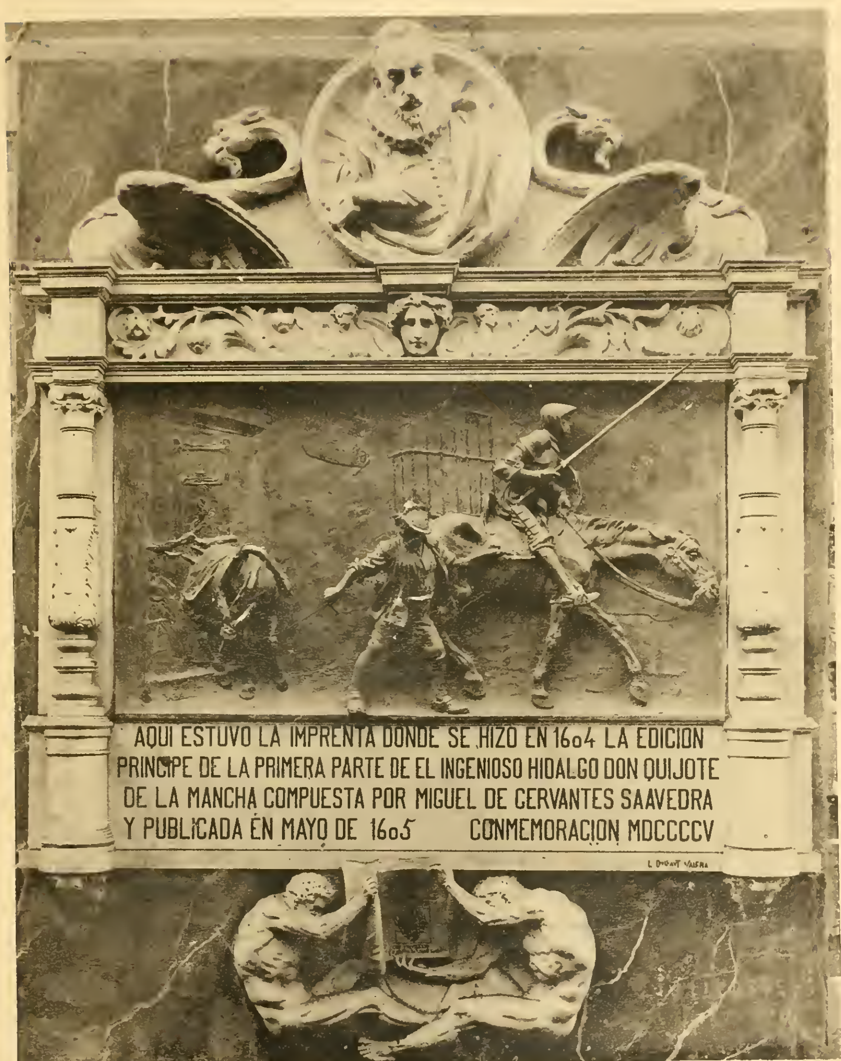
Es autor del monumento á Pereda, inaugurado este año en Santander; del de Curros Enriquez, en Vigo; del de un maestro de escuela, en Archena, y en la actualidad acaba de inaugurar el monumento á Becker. Para fin de año debe tener terminados el de los saineteros madrileños; el del filósofo Rancio, para Andalucía, y otro pequeño para Chile.

Tal es, reducida á simple nota, su biografía.

Su representación artística se revela clara en las creaciones variables que le van formando una historia cada vez más brillante.

La labor de Coullaut Valera esta representada en Madrid por la lápida colocada en la casa números 117 y 119 de la calle de Atocha, donde se conmemora la publicación, en 1605, de la primera parte del *Quijote*. Por encargo del Gobierno abrió la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando un concurso en que había de premiarse con *seis mil* pesetas la placa en que mejor encarnara aquel recuerdo, y en él triunfó este escultor con la obra que reproducimos en la lámina correspondiente, logrando fijar la atención del público.

Para elegirla tuvo en cuenta el Jurado, además de la bondad de la factura, lo original y acertado del pensamiento que preside á la composición. A la izquierda del cuadro central se ve la imprenta de Juan de la Cuesta, y de ella sale Don Quijote armado de todas armas, cabalgando en un Rocinante, flaco, desmedrado, verdadero esqueleto cubierto por la piel, que alarga desmesuradamente el cuello, seguido de Sancho Panza, tipo acertado de rústico manchego, que tira del ronzal para que acabe de salir su rucio. En la parte superior se ve el retrato de Cervantes. Enriquecen la obra algunos elementos decorativos de buen gusto.



Fotografía de J. Lacoste. *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

MADRID: Calle de Atocha

Lápida del Quijote, por Lorenzo Coullaut Valera

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando guarda también otra de sus composiciones, que fué premiada en uno de los concursos anuales que celebra para estimular el desarrollo de las inspiraciones patrias dentro de lo reducido de los recursos que para estos fines la dedica el Estado, con cifras muy alejadas de las que permiten trabajar tanto y con tanto acierto á las Academias francesas. Es un alto-relieve con figuras de una mitad, próximamente, del tamaño natural, donde se ve la figura simbólica de aquella Corporación protegiendo las cuatro bellas artes, Pintura, Escultura, Arquitectura y Música.

Fuera de Madrid se presenta más maestro, en aptitud de realizar pensamientos más amplios, con condiciones para adaptarse á los diversos asuntos que le han permitido crear dos monumentos tan distintos en su plan y en su significación como el de Pereda, en Santander, lleno de los grupos en que se leen sus principales novelas, y el de Becker, en Sevilla, que era un literato de temperamento tan distinto, tan opuesto al del célebre novelista montañés.

Bien puede afirmarse que, con ser ya mucho lo que lleva hecho, su historia comienza ahora, y habrá de aguardarse algunos años el que desee trazar con exactitud su biografía, fijando el papel que desempeñe en el cuadro general de la fecundidad española.

MIGUEL BLAY Y FÁBREGAS.—Nació Blay el 4 de Octubre de 1866 en Olot, y los rasgos más característicos de aquella comarca de la provincia de Gerona se reflejaron en su espíritu, dándole un noble tesón en sus empresas.

Había en la población una escuela de dibujo y á ella acudió nuestro artista, recibiendo las lecciones de su director D. José Berga y Boix, para el que ha guardado siempre la ternura y el cariño revelado en las palabras que pronunció al presentarle en este mismo año para académico correspondiente ante la Real de Bellas Artes de San Fernando. No pudo Berga comunicarle esas excelsas cualidades de las que luego ha dado tan relevantes pruebas, pero si tuvo el acierto de dirigirle desde los primeros años por un buen camino, y por eso la historia de Blay es una historia de continuo progreso, sin desfallecimientos, sin cambios bruscos de sentido, sin retrocesos visibles.

Hay un dato curioso que demuestra cuán vigorosamente persisten próximas siempre á despertar las mejores inspiraciones en el alma de un creador á despecho de todas las circunstancias. El que había de ser con el tiempo productor de tantas obras de las más variadas tendencias, modelando estatuas de sabios, de obreros, de pescadores, grupos de amores delicados, tiernas figuritas de niños, poéticas cabezas femeninas y escenas donde palpita un sentimiento humano, trabajó solo desde los catorce hasta los veintiún años como uno de los antiguos imagineros, tallando en gran número efigies de santos para altares de poblaciones pequeñas, de entre las cuales merece citarse como la más notable un San José que se guarda en una iglesia de Alcoy.

El genio iluminó pronto el alma del hasta entonces modesto alumno de la escuela de dibujo de Olot. Sintió Blay esas ansias de volar á mundos más amplios, y las aptitudes manifestadas en sus primeras obras despertaron también en las gentes el deseo de que se educara aquella fantasía que encerraba centenares de promesas de gloria para su país. Fué aquel año de 1888 en que se celebró la Exposición universal de Barcelona, año de grandes impulsos dados al pensamiento de todo el antiguo principado y de exaltación allí de los más variados intereses intelectuales, y en esa fecha fué pensionado nuestro artista por la Diputación provincial de Gerona, para pasar primero á París y después á Roma, poniéndole en contacto con dos medios muy diferentes que habían de estimular en él el desarrollo de sus facultades propias, sin imponerle una educación en un ambiente exclusivo y demasiado avasallador, que ha llevado más de una vez consigo al amaneramiento.

En París encontró un segundo maestro que rayaba ya á excepcional altura: *Henry Chapu*, que era de los que saben crear y no crean, sin embargo, de tal modo que no puedan transmitir por enseñanza algunas de sus cualidades destinadas á dar frutos propios en otras almas. La serie de las influencias, se reduce de un lado á la intervención de dos maestros: uno modesto, que pudo inculcar las pristinas ideas de lo bello en su alma casi de niño allá en el lugar de su nacimiento; otro brillante, que al mismo tiempo que le comunicaba algunos elementos educadores, le propulsaba con vigor á subir, haciéndole sentir el noble deseo de emular y superando á lo que ante su vista se presentaba ya grande. A estas influencias

266



Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

SANTIAGO DEL ESTERO

Monumento á San Francisco Solano

Estatua principal, por Miguel Blay



Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

MONTEVIDEO: Panteón de Silvestre Ochoa

Grupo de pescadores de Castro-Urdiales, por Miguel Blay

de carácter personal se aunaron las dos impersonales de los medios, también dos, en que respiró arte y trabajo. Uno Roma, de carácter muy clásico, mejor preparado para dar solidez al aprendizaje que personalidad á los autores de obras. El otro París, centro revolucionario, foco de todas las indisciplinas y de todas las singularidades á la vez, que á las almas de suyo enfermizas las precipita por el camino de la degeneración, en tanto que á las vigorosas y nutridas primero en enseñanzas sólidas, las favorece animándolas á la independencia.

En 1892, en aquella Exposición internacional de Bellas Artes celebrada con ocasión del cuarto centenario del descubrimiento de América, se presentó por primera vez Blay en un concurso de Madrid para triunfar de un modo definitivo y brillante desde el primer esfuerzo. Su delicioso grupo en yeso «Los primeros fríos» llamó vivamente la atención de los inteligentes y del público en general, y ante la general admiración de las gentes, que se comunicaban de oído á oído aquel nombre que antes no conocían, se le concedió medalla de primera clase, premiando con este oro de la gloria su mérito excepcional, sin someterle á los diferentes ascensos que se van alcanzando sucesivamente en la generalidad de los casos. Blay tuvo la discreción y delicada habilidad de trabajar silenciosamente y no dar muestras de su labor hasta que ésta se hallaba en excepcional estado de madurez. Contaba sólo veintiséis años cuando logró tan señalado éxito.

Concurrió después á otras muchas Exposiciones nacionales. En el año 1897 figuraban con su nombre un grupo en yeso, *Al Ideal*, que le valió otro primer premio, y un retrato de D. Federico Madrazo, de setenta y cinco centímetros de alto. Dos años después, en el Certamen de 1899, presentaba el retrato de la Srta. Piedad de Iturbe, y un busto en yeso, expresión del delicado pensamiento que se adivina en su título de «Mujeres y flores», (armonía). No se ve escrito su nombre en el Catálogo de 1901, pero sí en el de 1904, acompañado de una lista de obras, unas para monumentos, grandiosas en su factura, otras para salones, muy finas y poéticas, que acreditaban su amplitud de pensamiento artístico y la gran facilidad de su adaptación á todos los estilos. Formando un cuadro, aún más bello por su conjunto de lo mucho que lo era ya por cada uno de sus elementos, se veían allí: «Retrato de mi hijo», en bronce, con pedestal de mármol, y «El dulce sueño», con el mismo niño; el lindo busto «Florecilla silvestre», «Tras la ilusión»,

«Náyade», «Desencanto», dos cabezas de estudio, el anverso y el reverso de la medalla conmemorativa de la colocación de la última piedra del puerto de Bilbao, otra medalla al galvano con el título de «Fama», la reproducción en mármol del susodicho grupo «Mujeres y flores», y fragmentos de los dos monumentos que estaba labrando, para Chávarri, en la Capital de Vizcaya, y del Doctor Federico Rubio, para Madrid. En 1908 presentó al mismo tiempo que el grupo *Eclosión*, de que hablaremos luego, «La Boulet», en yeso, que medía más de dos metros de altura, y en el último Concurso de Bellas Artes de 1910 todavía ha acudido con un retrato en mármol, de otro médico, el Doctor Pulido.

El cuadro total de la obra que lleva realizada revela en él notables cualidades de pensamiento y maestría y, como ya se ha dicho, un excepcional poder de adaptación á los asuntos y á los medios en que trabaja. No pierde jamás su personalidad, presentando sus creaciones en conjunto una rica variedad de formas y de proporciones. Alarga hasta la altura de algunas figuras de los siglos XIV y XV, para darla idealidad, la figura del célebre fraile español que evangelizaba á los indios atrayéndolos antes por la música, en el monumento que se le ha dedicado en Santiago del Estero, y en otro monumento que está labrando al mismo tiempo modela con un carácter por completo realista un grupo de pescadores de Castro-Urdiales. Esta amplitud de concepción es el primer rasgo característico de Blay.

Otra de sus virtudes individuales como escultor se ha indicado ya al hablar en términos generales de este período de nuestra historia artística y es el que le presenta como un inspirado cantor en piedra del trabajo humano. Si hermosas son las dos figuras de mineros puestas en el monumento de Chávarri en Bilbao, de que hablamos en el primer capítulo de este trabajo, reproduciéndolas en una de nuestras fototipias, espléndidamente bello es también el susodicho grupo de pescadores de tamaño natural grandioso que ha de lucir en Montevideo. Tienen estas creaciones la poesía que hay de verdad en la vida de todos estos luchadores, muy rudos de aspecto, muy violentamente pasionales en ocasiones, muy sufridos de ordinario ante las continuas contrariedades de su existencia, en que los sentimientos y amores que les animan no brillan con pura luz porque están medio apagados por la necesidad.

270



Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

MADRID: Parque del Oeste

Monumento á Federico Rubio, por Miguel Blay

270 v





Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

MADRID: Parque del Oeste

Monumento á Federico Rubio, por Miguel Blay

Blay ha sabido ennoblecer, sin desfigurarlas, las figuras de los hombres rudos, que son la substancia social poco conocida en sus verdaderas propiedades á pesar de todos los estudios de la moderna psicología de los pueblos, substancia de donde germinan día tras día grandes figuras mediante el delicado cultivo de la educación, ó se destacan héroes ó individuos emprendedores que llegan á enriquecerse, reformadores de las prácticas agrícolas ó industriales más amaneradas y también á veces, por desgracia, grandes delincuentes, cuanto para el desarrollo de una personalidad del montón se reunen ya unas ó ya otras circunstancias que le dirigen por distintos caminos.

No es sólo el esfuerzo del brazo el que ha reflejado Blay en sus mármoles; en el monumento que mejor le representa en Madrid ha sabido dar grandiosa y excepcional personalidad á un obrero de otro género, al Dr. D. Federico Rubio, médico sabio y humanitario, de una gran cabeza y gran corazón á la vez, hombre de estudio y de acción dentro de la esfera en que se movia, que analizó los problemas más difíciles de la práctica de la medicina y pensó á todas horas en el bien de sus semejantes, logrando que los beneficios que les proporcionaba sobrevivieran á su cuerpo. Blay ha puesto en aquella noble figura, que embellece más que otra alguna el parque del Oeste, una cabeza en que se lee un mundo de pensamientos y se adivina una excepcional grandeza de alma. En dos de nuestras láminas puede verse la obra en total y los detalles de las bellas estatuas que hay en ella.

Es la representación del hombre de ciencia grave, austera, serena y tranquila, como es el alma del que ha logrado, después de largas luchas contra las propias pasiones, resumir todos sus amores en los impersonales amores de la ciencia y de la humanidad. El rostro de la madre que se acerca con sus dos niños á ofrecer flores al filántropo, revela esa admiración llena de ternura que reviste siempre en la mujer la forma de una pasión, porque no hay alma femenina que al comprender la grandeza de un varón distinto y superior á los que ve de ordinario, no le ame en alguna de las formas variadas de amor ideal en que son tan fecundos los movimientos del alma. El escultor ha tenido aqui el acierto de ser un profundo psicólogo sin dejar de ser muy artista. Ha sentido lo que debía sentir con exquisita intuición, no lo ha razonado, pues los que eso hacen extienden sin querer

un frío de hielo sobre sus mejores producciones. Cada esfera de la actividad humana tiene sus leyes, de las que jamás puede prescindirse.

Blay es, como se ve, un artista que á medida que va pensando en una obra, va incorporando las ideas á la fantasía y labrando masas con aquellas imágenes que se dibujan claras en ésta, llenas de su idealidad propia y de poesía, bien preparadas para ser traducidas al exterior sin esfuerzo alguno. Así emociona tanto lo que él crea, y es admirado por los más diferentes individuos cultos ó incultos, extendiéndose su labor y su fama por ambos continentes para gloria de la Patria y como uno de los títulos que España tiene al respeto de los demás pueblos.

En el paseo de Trajineros, próximo al Prado, se ve también de su mano el busto de otro médico, el Dr. Sanmartín, un investigador y un devoto de la ciencia, que llevó sus amores hasta el fanatismo por sus ideas, legando en disposiciones testamentarias muy pensadas su cadáver á la Sala de Disección de la escuela en que había enseñado, con el fin de que sus mismos restos sirviesen de enseñanza para alguien, comprobando en su cuerpo las doctrinas que muchas veces habían emanado en la cátedra de su espíritu.

A estas obras, que en sitios públicos, en las calles, permiten apreciar algo sus cualidades, han de unirse las guardadas en el Museo Moderno.

Reproducimos en otra de nuestras láminas el grupo *Eclosión*, presentado en la Exposición nacional de 1908, que valió á Blay la más alta recompensa que se concede á un artista español: el premio de honor. Es un pensamiento de infinita poesía, realizado por mano de maestro. Ha vertido en él toda esa intensidad de la primera pasión, que es para el hombre complemento de vagos ensueños y para la mujer el ingreso en mundos desconocidos que la atraen y la intimidan á la vez; ¡cuánto amor y cuánta pureza hay en aquel beso que pone la doncella, llena de dulce ilusión, más que en la frente, en el mismo cabello del amado! Impulsa allí por completo el alma á la aproximación de los cuerpos, y la incipiente voluptuosidad que se adivina en el joven está templada por la muda adoración que le hace sentir en las formas femeninas, más la emoción estética, que las sobreexcitaciones neuróticas. El enlace de aquellas dos formas desnudas, respira el cariño que pueden sentir los que tienen corazón y cabeza, cariño muy

272



Fototipia de Hauser y Menet. - Madrid

MADRID

Museo Nacional de Arte Moderno

Eclosión, por Miguel Blay

alejado de la plasticidad, aunque á veces la traiga luego como una natural consecuencia. Son *Dafnis* y *Cloe* en los comienzos del idilio y tal como le concebía en sus versos Goethe. Esta creación es otro de los aciertos del escultor, que tantos ha tenido al glorificar en mármol ó bronces los esfuerzos de todo trabajo humano.

La segunda obra, conservada en el mismo local de la primera, es la intitulada *Al ideal,* que ya se ha citado antes; las demás están fuera de Madrid, y la mayor parte fuera de Europa. En América está labrando en estos mismos momentos el monumento á San Francisco Solano, con que se embellece Santiago del Estero, y el panteón de Silvestre Ochoa, el hijo de Castro-Urdiales, con que Montevideo quiere perpetuar su gratitud á aquel español que, habiendo hecho su fortuna en el Uruguay, al Uruguay ha querido dejársela, dedicándola al bien y á la beneficencia.

En estas dos obras se ven tendencias variadas de la amplia labor de Blay. San Francisco Solano, como efigie piadosa, tiene algo de las proporciones en que se expresaba el misticismo en otras edades, como hemos consignado ya en anteriores párrafos, y hay en él reminiscencias muy perfeccionadas y muy embellecidas de sus primeros trabajos en la imaginería religiosa. En el panteón de Silvestre Ochoa está ese grupo, ya citado, de pescadores, llenos de realismo bello, del realismo del genio, que ennoblece sin desfigurar la verdad; grupo que labraría la reputación de su autor, si ya no la tuviera hecha y la siguiera haciendo.

Una de las últimas y más hermosas creaciones de Blay se conserva asimismo en Madrid, en el Palacio de la señora viuda de Iturbe, que tantas joyas artísticas ha sabido atesorar y con tan exquisito gusto las elige. Es un grupo donde se ve á la ilustre dama con su hija, y si notables son en él la expresión de los rostros, no lo es menos el partido de paños, digno de competir con el plegado de los ropajes clásicos.

Este es el escultor que tanto honra á España.

Enrique SERRANO FATIGATI.

VELÁZQUEZ,

el Salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del Pintor.

§ 10.—*La fecha de las Pinturas de Batallas del Salón de Reinos* (1).

La parte de Vicente Carducho en la Pintura de las Batallas del Salón de Reinos aparece muy clara, por haber tenido el cuidado de poner larga letra, asunto, ocasión, autor y fechas á cada uno de sus cuadros. De los otros artistas, sólo por Palomino, Ponz y Ceán Bermúdez, ó por los inventarios viejos del Palacio, sabíamos los cuadros que pintaron y el respectivo asunto de ellos, con no pequeñas dudas.

El Catálogo extenso del Museo del Prado, trabajado por D. Pedro de Madrazo antes de conocer dichos Inventarios, que aún pudo aprovechar en las notas finales, en todo esto de los autores y de los asuntos de los cuadros de Batallas está acertado, no sin alguna excepción, que luego señalaremos. No es del caso repetir aquí la descripción erudita é histó-

(1) Al llegar á esta parte de mi estudio, escrito fragmentariamente en tres ó cuatro trimestres, según se iba publicando en el BOLETÍN, me entero de que el ilustre D. Juan F. Riaño, en un artículo en el diario *La Correspondencia de España*, del 27 de Enero de 1892, que yo no conocía,—y que sólo en una tercera adición á su Bibliografía de Velázquez, recogió el Sr. Mélida—, copió las alabanzas de Velázquez de la Silva Topográfica de Manuel de Gallegos. Lo que veo que no hizo fué aprovechar ninguno de los datos y cronologías que para la Historia del Arte se podían deducir y sacar de sus versos. Al comentar las alabanzas de Velázquez, creo que se equivoca al suponer que el cuadro del Apolo y Marsias suyo, descrito en el Buen Retiro, es el después existente en el Alcázar y quemado en 1723. Para mí ese cuadro cuando se quemó fué en 1610, primer incendio del Buen Retiro (Valladares), que tuvo otro en 1641. Se debieron perder muchos cuadros, y desde luego un documento, has-

rica de dichos lienzos y sólo debemos completarla ó rectificarla en algunos casos.

Los cuadros de Carducho nos ofrecen, como he dicho, la fecha exacta de su labor: el año 1634 para las tres batallas que pintó. Conociéndole al pintor otras tareas, no menos extensas y cumplidas, con firmas de una misma fecha, desaparece toda duda acerca de la posibilidad de que hiciera en pocos meses tanta labor: que además pudo tener comenzada en 1633, en cada uno de los tres cuadros, avanzándola gradualmente en todos ellos, y dándola por ultimada de una vez, al dar á los tres la última mano en el citado año 1634.

Que no pudo antes de 1633 comenzar toda la faena de los tres cuadros, se demuestra por los asuntos, ya que dos de ellos, á saber, el socorro y liberación de la plaza de Constanza por el Duque de Feria y la toma de la plaza de Rheinfelden por las tropas que mandaba el mismo General, ocurrieron en 1633. Y algo nos dice, entre líneas, la letra de los cuadros que, á mi ver, nos demuestra la propia satisfacción del pintor de Cámara más puntilloso y encelado (con el mayor prestigio

ta hace poco inédito, de Alonso Cano, nos dice que él arregló y compuso hasta 160 lienzos maltratados «en el primer incendio del Buen Retiro». A consecuencia de lo cual tuvo que ir sin duda á Valladolid con Velázquez á traerse muchos cuadros de los Palacios de Valladolid (que también tuvo que repasar) para cubrir las bajas del incendio, viaje al que también hace referencia.

Estas noticias inéditas de Alonso Cano las ha publicado el Sr. Martí y Monsó, comentándolas, en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* de Valladolid (año I y II, pág. 333, y véase también V y VI, pág. 500), pero queriendo referir el viaje de Velázquez y Cano á fecha en que Cano no había llegado á Madrid. Lo natural es decir que de Valladolid á Madrid, precisamente para el Buen Retiro, se trajeron cuadros en 1636 (documentos ciertos), después del incendio de 1640 (referencias de Alonso Cano), y se pensó en repetir una vez más los traslados en 1686.

Está hoy demostrado documentalmente que Alonso Cano, como se decía de antiguo por Palomino, no pudo venir á Madrid hasta 1637, á pesar del texto de Jusepe Martínez, cuya fecha de visita en Madrid (1634) ha de estar mal copiada. Por eso no tuvo parte en el Salón de Reinos (1633-34), y así se explica también que se llamara á Montañés (1635 36) para hacer el busto del Rey que se envió á Florencia, viaje baldío si en Madrid hubiera habido un escultor de la talla de A. Cano.

Volviendo al poeta, diré que el Sr. Riaño sólo nos añade una noticia, tomada del erudito J. F. de Silva en su *Diccionario Bibliographico Portugez* (Lisboa, 1861, tomo V), la de que nació en 1597 en Lisboa y murió en 1665. Silva no había podido ver la obra poética castellana del poeta: «Creio que este livro raro, e do qual nao pude ver até hoje algum exemplar, e todo escripto en lingua castelhana». El ejemplar que aprovechó Riaño pertenecía á la Colección Gayangos, su padre político. Su artículo se intituló «Sobre unos versos elogiando al pintor Velázquez». Debo la noticia del artículo y poder ver un ejemplar en recortes, á la bondad de D. M. Gómez Moreno Martínez.

de su rival Velázquez, al poder declarar que, bien pocos meses después de los sucesos, los representaba ya pintados á la curiosidad y admiración de las gentes (1).

No tienen fecha, firma ni declaración de asunto los otros lienzos de batallas conservados en el Museo del Prado; sí solamente la firma, pero ni fecha ni asunto, el de Pereda, robado por el General Sebastiani, y reconocido, de reciente, en París (ya después de haber estado en Inglaterra muchos años) por el ilustre hispanista Dr. August Lipmann Mayer.

¿Se encargaron todos á la vez? ¿Se pintarían todos á la vez? ¿Serán todos de los años 1633 á 1634? Es, ciertamente, lo más probable, dada la idea del Rey y del Conde-Duque en la improvisación del Palacio y Jardines del Buen Retiro (2); no les sufriría la paciencia un retraso en la decoración del Salón principal, y por ello, además de la intervención de los pintores de Cámara Carducho, Caxés y Velázquez, y de la problemática de Nardi, el otro pintor de Cámara, de Mazo y de Zurbarán, hubo de recurrirse á Félix Castelo, á Juan de la Corte, y lo que es más de notar todavía, á dos muchachos jóvenes, aunque ya pintores de grandes esperanzas, como lo eran á la sazón Antonio Pereda y Jusepe Leonardo, sin olvidar al Padre Mayno, maestro de dibujo del Rey, que había sido, y sujeto de su confianza. De los pintores españoles, á la sazón famosos, solamente, si es caso, se puede notar el olvido, siempre explicable, del P. Rizi (que era fraile en el monasterio catalán de Montserrat) de Tristán, el toledano, y de Alonso Cano (que quizá no era todavía un verdadero pintor), acaso más dado á la escultura, y en Andalucía desde

(1) Acababa de publicar Carducho, por Diciembre de 1633, el erudito libro «Diálogos de la Pintura», probablemente en plena labor de sus pinturas de batallas del Buen Retiro.

(2) Rapidez en las obras del Buen Retiro:

El Embajador veneciano Corner en 7 de Diciembre de 1633: «Cuando yo estuve allí por vez primera no tenía aún idea de tal edificación, y en menos de dos años todo estuvo dispuesto».

Lope de Vega, en sus «Versos á la primera fiesta del Palacio nuevo» (que tuvo lugar en 5 de Octubre de 1632):

«Fué sin distinción obra y conceto,
en cuya idea, á fuerza de cuidado,
fué apenas dicho, quando fué formado.»

Serrano, en 11 de Septiembre de 1632, todavía cree que se trata sólo de jardines y animales.

Uno y otro Embajadores, á fines de 1633, hablan de las murmuraciones públicas y del enorme gasto, que estaría mejor empleado en ejércitos.

luego (1). Habían fallecido los Ribaltas en Valencia y Ruelas en Olivares; andaba muy viejo en Sevilla Pacheco, y tenía fama de mala persona y de monedero falso, perdonado á la clemencia del Rey, Herrera el Viejo. Orrente tenía muy marcada su especialidad (2). En general, además (salvo el caso de la intervención problemática de Zurbarán), se recurría á los pintores madrileños, ó residentes en Madrid, muy en consonancia, á todas vistas, con la misma prisa que al Rey y al Conde-Duque les corría, según todos los testimonios históricos.

La fecha de 1634, como la de la terminación del encargo de las pinturas, tiene otra prueba conjetural, de gran fuerza para mi, aunque no fuera más que por razones morales. Es la siguiente:

En Septiembre de 1634 ganaban las armas españolas, junto á las alemanas austriacas, la gran batalla de Nordlinga, que por tercera vez parece cerrar, en favor del catolicismo y de la casa de Austria, el gran drama en cuatro actos (en cuatro periodos), de la guerra de treinta años. El héroe de dicha batalla, á los ojos de la Corte y del pueblo de Madrid, fué el Infante D Fernando, Cardenal y Arzobispo de Toledo, primer Príncipe de la sangre, querido del Rey su hermano, luego Gobernador General de los Países Bajos, persona muy amada (por cierto) de los Ministros y de muchos de los poetas y artistas que suenan en esto del Buen Retiro. Si, pues, esa batalla de Nordlinga no se pintó, es porque ocurrió después (aunque poquísimo tiempo después) de haberse repartido y ultimado (ó casi ultimado) la labor pictórica del Salón de Reinos Que estoy seguro que no habrá quien conozca el reinado de Felipe IV, capaz de suponer que ni el Rey ni el Conde-Duque habían de regatear tan justísimos lauros al Cardenal-Infante (3) cuando se ponían á pregonar los de Generales españoles, contemporáneos todos, no tan íntimos de la Corte como el Duque de Feria (celebrado en tres de los lienzos), D. Gonzalo de Córdoba (en uno), Ambrosio Espínola (en dos), D. Fadrique de Toledo (en dos), D. Juan de Haro, el Marqués de Cadreita, el Marqués de Santa Cruz y D. Fernando Girón y, luego, D. Carlos Coloma.

Nueva prueba de la fecha probable de todos los cuadros del Salón

(1) Sobre lo que digo de Alonso Cano, véase la nota á la cabeza de este párrafo.

(2) De Orrente se sabe que buscaba cuadros el Conde-Duque, precisamente para adornar con ellos el Buen Retiro.

(3) «Una serena y tierna amistad unía á Felipe IV con sus hermanos y hermanas», dice Justi, que más que nadie estudió la vida de aquella Corte.

nos la ofrece una colección de poesías, dedicadas al Palacio, principalmente al Salón, particularmente á sus pinturas y singularmente á la del P. Mayno; en las cuales nada, ó poco menos que nada, se dice concreto y utilizable para nuestra investigación, pero que tiene, al menos —lo único que no podía menos de tener,—una fecha de impresión, que es la de 1635. Son tantos los poetas y poetastros que colaboran, que podría pensarse que se necesitaron meses para recoger sus versos, formar la pequeña antología, lograr las licencias (que no aparecen, por cierto, en el libro) é imprimir la obrilla. ¿Qué menos que suponer que impresa ella en 1635 se comenzó á elaborar en pleno año 1634, la fecha de los cuadros de Carducho y la fecha de la no conmemorada batalla de Nordlinga?

Porque el tal librito de versos (cortos en general, es verdad) no es nada, ó es una demostración de la ya realizada solemne inauguración que del Salón de Reinos imagino.

Aparte una corta prosa, se contienen hasta treinta y cuatro poesías, dedicadas algunas, particularmente, así: «Al Salón del Nuevo Palacio», silva, por el maestro Joseph de Valdivieso, Capellán del Cardenal Infante; «al Salón que está en la Casa Real del Buen Retiro», décima, de Juan Duque de Estrada; «al Salón», soneto, de Gaspar Dávila; «al Príncipe nuestro Señor, en alabanza del Salón, donde están pintadas las Armas de todos los Reinos y Señoríos de esta Monarquía», soneto, de D. Juan de Solís; «al Salón del Buen Retiro», décimas, del Licenciado D. Gaspar de la Fuente Vozmediano; «al Salón», décima, de Jusepe de Vargas; «al Salón del Buen Retiro», soneto, de Juan Pablo Martín Rico; «al Salón del Buen Retiro», soneto, de D. Pedro Rosete Niño; «al Salón del Buen Retiro», epigrama (soneto), de D. Juan de Vidarte; «al mismo asunto» (del anterior), de D. José Pellicer de Tovar; «al Salón del Buen Retiro», soneto, de D. Antonio de Medina y Fonseca; «al Salón del Buen Retiro», soneto, del Dr. Felipe Godínez; «al Salón del Buen Retiro», soneto, del Caballero genovés D. Jacinto Isola; «al Salón del Buen Retiro», soneto, de D. Juan de Paredes; «al Salón del Buen Retiro», por último, décima, de D. Diego de Covarrubias y Leiva.

Es lo malo que todos hablan *poéticamente* y nadie dice nada en puridad, y lo mismo ocurre con las otras poesías dedicadas mas en general al Palacio, algunas, en particular, «al arroyo del Buen Retiro» (una décima de D. Diego de Zurita y Mendoza).

Basta todo ello para suponer inaugurado el Salón principal, el «Salón», por antonomasia, del Palacio, antes de la publicación de ese mal libro de versos, impreso en 1635.

Pero conviene hacer constar, por alguna de sus poesías, que ya el Salón tenía sus cuadros de batallas, cosa á que en general alude un soneto de D. Diego de Andosilla, cuyo epígrafe, por fortuna no corto, dice más que sus catorce versos: «A las pinturas del Buen Retiro, donde se retratan las grandezas de la Real Casa de Austria». Llevándose, finalmente, el privilegio único de atraer las mal cortadas plumas de los cortesanos poetas, esta vez, el lienzo del P. Mayno, cuyo asunto luego dilucidaremos fácilmente, demostrando el error del Catálogo del Museo del Prado. Pues en efecto, le dedican poesías, particularmente el Maestro Gabriel de Roa (un soneto); D. Alonso Pérez de las Cuentas y Zayas (otro «á la pintura de Fr. Juan Bautista para el Salón del Buen Retiro»); Doña Ana Ponce de León (otro soneto), y Andrés Carlos de Balmaseda (un cuarto soneto).

La misma singularidad de dedicatorias al cuadro de Mayno pudiera hacernos sospechar que los otros cuadros, sus compañeros, no estaban hechos, si la firma fechada de los tres de Carducho no nos desengañara, aparte la dicha composición de Andosilla «á las pinturas».

Por fortuna, una prueba más y nuevos elementos de juicio (preciosos para determinar el asunto de todos los cuadros) nos lo ofrece una comunicación del Embajador del Gran Duque de Toscana en Madrid, el florentino Serrano, que en 1635 (la fecha de las poesías de la antología que utilizamos) escribe sobre dichas pinturas, pero (lo que es más preciso) declarando que todas ellas se habían encargado antes de darse la batalla de Nordlinga.

Dice Serrano, en 28 de Abril de 1635: «Ha hecho pintar (el Conde-Duque) por todas aquellas galerías (del Palacio del Buen Retiro) historias y fábulas curiosas, y particularmente en el Salón grande las armas con oro y las insignias de los reinos de la Monarquía; entre una y otra ventana, doce cuadros (tavole) muy grandes, de los mejores pintores que viven aquí, con doce empresas del tiempo del Rey actual, á saber» (copiaremos y analizaremos la lista en otro párrafo). Y termina diciendo: «La victoria de Nordlinghen, cuando se dieron estas órdenes (las de pintar los cuadros), no había ocurrido aún, y además no se logró con las solas armas de acá, sino también con las del Emperador;

sin embargo, se pintará en otro salón majestuosamente (?) para honrar al Cardenal-Infante».

Queda, pues, por toda clase de razones, demostrado, primero, que los cuadros de batallas, todos, estaban encargados ya antes de Septiembre de 1634, probablemente en 1633, y en segundo lugar, que en 1635 estaba inaugurado el Salón, probablemente con la decoración pictórica íntegra (1).

§ 11.—*Cuáles batallas se conmemoraron en el Salón de Reinos.*

El asunto de los cuadros (salvo los de Carducho) no se dice en ellos. En los marcos primitivos no se debió de decir tampoco, á juzgar por la diversa manera de referirlos que hallamos en los inventarios.

Estos, en particular el de 1703, serían, con el texto de Ponz, las principales fuentes de información, sino tuviéramos el texto coetáneo

(1) De 1633 es la Relación del personal que se asigna al nuevo Palacio del Buen Retiro; de 1634 el Reglamento para el buen gobierno del mismo, según documentos que cita D. Rodrigo Amador de los Ríos en un erudito estudio (en realidad un ensayo cronológico del Buen Retiro, en el que no se trata, sin embargo, de ninguno de los temas ni de las fuentes de este trabajo mío) que se publicó en el ignorado é incompleto tomo XI del *Museo Español de Antigüedades*, cuyos diez primeros tomos son tan conocidos. El estudio se titula «El antiguo Palacio del Buen Retiro según el plano de 1656». En ese texto vemos otra noticia aprovechable: que el «Don Quijote de la Mancha» de Calderón de la Barca, se representó en el Salón (de Reinos) en Marzo de 1637, sin duda, como otras muchas obras dramáticas, pues en ese año (del que tenemos noticia) y en el de 1685 (del que las tenemos más completas) se sabe que alternaban bastante, aun en una misma semana, dos locales de comedias, el coliseo y el Salón, ambos en el mismo Palacio. Y sabemos además, que en el uno y en el otro local, y lo mismo en festejos de patios, plazuelas y cabalgatas, se lograban cantidades importantes del arriendo de las localidades, incluso á los Concejos y Tribunales. Justi supone equivocadamente que eran festejos reservados los de los teatros del Buen Retiro.

Para las representaciones se armaban en el Salón plateas y maderajes diversos. Quizá eso explique los altos zócalos y que la línea baja de los lienzos estuviera á la altura del dintel de los balcones. Tales zócalos serían por tal razón y con más probabilidad, de azulejería talaverana.

Acaso supiéramos otras cosas de las obras de Arte del Buen Retiro si se hallara el manuscrito de una descripción poética latina en metro heroico, en la cual, en tres mil versos exámetros, describía Francisco Macedo el Palacio matritense rusticano, ó sea el del Buen Retiro. El manuscrito lo vió en la biblioteca del Conde de Olivares Nicolás Antonio, que lo describe en su Biblioteca Nova, tomo I, ignorando yo si se refiere más bien á la biblioteca de los sucesores del Conde-Duque en una de sus tres ramas, la de los Estados de Olivares, Coria y Eliche, que tocaron (en el siglo XVII) á la casa del Carpio-Montoro (la del valido D. Luis de Haro) recayentes luego en la de Alba (en el siglo XVIII).

del despacho del Embajador de Florencia, Serrano, de 28 de Abril de 1635, no conocido del autor del Catálogo del Museo del Prado, don Pedro de Madrazo, y sí del autor del hermoso libro *Velázquez y su tiempo*, Dr. Carlos Justi, profesor de la Universidad de Bonn, que lo aprovechó: sin sacar de él todas las consecuencias obligadas, sin embargo.

El dicho texto, cuya *cabeza* y *pie* ya hemos copiado, traducido, explica así el asunto de los doce grandes cuadros de batallas: «El socorro de Cádiz, por D. Fernando Girón; la toma de Breda y la de Juliers, por el Marqués de Espínola; la batalla de Florus, por D. Gonzalo de Córdoba; el socorro de Génova, por el Marqués de Santa Cruz, la recuperación de la Bahía en el Brasil y de la isla de San Cristóbal en las Indias, por D. Fadrique de Toledo, y de Puerto Rico, por el Almirante Haro; el socorro (los socorros) de Constanza, de Brisach y de las tres ciudades del Rhin, por el Duque de Feria, y la expulsión de los holandeses de la isla de San Martín, por el Marqués de Cadreita». Ni más ni menos, y vea el lector cómo no se señala el autor de ningún cuadro, y cómo, al parecer, resultan doce asuntos (1).

Doce asuntos, digo: con no señalarse dos distintas batallas de Breda (la de Leonardo y la de Velázquez), como todo el mundo cree, incluso Justi. Doce asuntos: sin determinarse, al menos de modo claro, la toma de Rheinfelden, que la letra de uno de los cuadros de Carducho declara evidentemente. Doce asuntos: sin contarse la toma de la plaza de Acqui, en Italia, de que no hablan los inventarios pero sí los catálogos modernos. Doce asuntos, por último: sin mentarse tampoco el socorro de Valencia del Pó, en Italia, por D. Carlos Coloma (el cuadro de Corte con cabeza de Velázquez) de que hay testimonios literarios de tres siglos distintos.

(1) Dice Serrano, refiriéndose al Conde-Duque: «Ha fatto dipinger per tutte quelle Gallerie, historie, ó favole curiose, et part^te nel salón grande le armi con oro, et Insegne dei regni della monarchia; et tra l'una finestra e l'altra 12 tavole assai grandi dai migliori Pittoriche sieno qui con 12 impresse successe al tempo del Re presente, cioé. Il socorro di Cadiz eseguito per d. Fernando Girone, La presa di Breda, Et quella di Giuliers per il march. Spínola, La Battaglia di Florús per d. Gonzalo di Cordova, Il socorro di Genova per il March.^e di S.^a Croce, Le ricuperazioni della Baya nel Brasil, et Dell'Isola di S Cristofano nell Indie per d. Fed. di Toledo, E di Porto ricco p. l'Almirante Haro, Li socorri di Constanza, Di Brisach, et delle 3 ville del Reno p. el Duca di Feria, et L'espulsione degli Olandesi dall'Isola di S. Martino p. il March di Cadrayta.—La vittoria di Nordlinghen, quando si diede quest'ordine, no era ancora successa, et non fu solo con l'armi di quà ma di Cesare ancora, tuttavia si dipingerá in un altra Salon mast^e p. honor dell Inf. Card.^le».

Unidos todos esos datos de información, resulta la fantástica suma de diez y seis cuadros de batallas, cuando los inventarios demuestran (y en eso no cabe la menor duda) que fueron en realidad sólo trece.

Hay, pues, que suponer errores en la declaración del tema de los cuadros, y á desentrañarlos nos vemos forzados, ya que ningún cuerpo de texto puede aceptarse íntegramente; ni el del Inventario más antiguo de 1703, ni el de Ponz de 1775, ni siquiera dócilmente al menos el del Embajador Serrano, por si está en alguna pequeña parte contradicho por la letra de alguno de los tres cuadros que la tuvieron y que la mantienen.

El Dr. Justi, al copiar el texto de Serrano, fué interlineando la referencia al Catálogo del Museo, que así, sin más razonamiento, quedó debidamente rectificado en alguna de las determinaciones de asunto, pero dejó como cuadros perdidos ó extraviados alguno de los que subsisten, y sin correspondencia acertada algunos de los que la reclaman.

Vamos primero á determinar lo más obvio: los dos cuadros de Eugenio Caxés, de los cuales uno se conserva en el Prado y el otro se perdió cuando la francesada. Dice Serrano cuando á ellos alude: «El socorro de Cádiz, llevado por D. Fernando Girón» y «La expulsión de los holandeses de la Isla de San Martín, por el Marqués de Cadreyta» (1); el inventario de 1703: «D. Fernando Girón cuando socorrió á Cádiz» y «el Marqués de Cadreita con la Armada de España» (sin señalar autor); Ponz: «Eugenio Caxés pintó un cuadro que representa al Marqués de Cadreita comandando una armada, y otro en que expresó á D. Fernando Girón que socorre á Cádiz» (2). Es visto el acuerdo de los tres textos y cómo en apreciables detalles se completan. Por circunstancias que concurrieron en el hecho histórico de D. Fernando Girón (que mandó sus tropas sentado é impedido), no cabe la menor duda en que su cuadro es el número 697 del Museo del Prado (3), y por

(1) El Marqués de Cadreita fué D. Lope Díaz de Armendáriz.

(2) Madrazo (*Viaje*, pág. 247) puesto á elogiar á su padre, incidentalmente, dice que restauró el cuadro de Cádiz, de Caxés, dado por inútil por la Calleja en el siglo XVIII; pero el lugar en que lo dice y las listas á que lo refiere ó adjunta, demostrarían que el tal cuadro, cuando el incendio del viejo Alcázar en 1734 estaba allí y no en el Buen Retiro, lo que es enteramente gratuito é inexacto.

(3) El valiente anciano D. Fernando (relata el embajador Khevenhiller) estaba colocado en su silla de mano, haciéndose llevar por sus siervos ante los 600 soldados escogidos, y atacó á 8.000 ingleses que formaban un escuadrón, con la esperanza de que el comandante de Jerez le socorriese. Los ingleses mostraron valor al

la circunstancia de que en el del Marqués de Cadreita lo principal eran los barcos, tenemos motivos racionales (además de otras pruebas) para creer que dicho cuadro es de los extraviados ó perdidos. En cuanto á la atribución por Ponz de ambos cuadros á Caxés, no se basa tampoco en ningún texto de Palomino.

Todavía es más obvia la identidad, y sobre todo la atribución, en el cuadro de Pereda, cuya fotografía nos demuestra la exactitud de la primera y cuya firma nos garantiza la segunda. Dijo Serrano «el socorro de Génova, por el Marqués de Santa Cruz», donde dice el Inventario «el Marqués de Santa Cruz cuando salió el Dux de Génova á darle la obediencia, de mano de Pereda», y donde dijo Ponz «la rendición de Génova al Marqués de Santa Cruz, obra de Antonio Pereda». Debiendo

principio y acribillaron la silla de D. Fernando por dos veces, pero después cedieron, corriendo en gran confusión á los barcos, donde se ahogaron muchos (An. Fer., X, 1031).

Dice Madrazo (Catálogo Extenso, Apéndices) que fué este cuadro llevado á Francia cuando Napoleón, devuelto luego y depositado hasta 1827 en la Academia de San Fernando. En realidad se dice en los documentos que se llevó á Francia un cuadro de los dos de Caxés, que se describe con las notas de ambos refundidas: «El Marqués de Cadreita socorriendo á Cádiz». Duda: ¿Llevaron los franceses el cuadro del Marqués de Cadreita en la Isla de San Martín, ó el de Cádiz, salvado por Girón? Acaso ninguno de los dos en la remesa oficial de los 50 elegidos por los pintores de Cámara Maella, Goya y Nápoli; el de Cadreita (cuyo rastro se pierde con la francesada) se lo llevaría, no oficial, sino extraoficialmente, algún general, por ejemplo, Sebastiani (el que se llevó el cuadro de Pereda del propio Salón). Y digo que oficialmente no, porque en la famosa lista de los 50 cuadros de escuela española para el Louvre de Napoleón I (Véase en Madrazo, *Viajes*, pág. 296), sólo se remiten dos batallas del Salón de Reinos del Buen Retiro: al parecer, una de las dos de Caxés y la de Mayno, á juzgar por el texto ambiguo ya copiado y por este otro: «Maino, la toma del Brasil, por D. Fadrique de Toledo»; pero como devueltos los 50 cuadros (alguno se perdió), se conservaron al principio en la Academia de San Fernando, y en ella, en el Catálogo de 1818, sólo dos de las batallas del Buen Retiro aparecen, con los títulos «La Proclamación en América del Rey Don Felipe IV, de Fr. Juan B. Maino», y «Una acción militar en que el General está hablando con otro subalterno de escuela española», y tales definiciones se refieren al cuadro de Mayno y á uno de los de Castelo (el de D. Fadrique de Toledo en San Cristóbal, hasta ahora «en el Salvador»), saco yo la cuenta que es éste, y no el Cadreita, ni el Girón, el cuadro que con el de Mayno hizo el viaje al Louvre. El mismo Madrazo (Catálogo, págs. 644 y 670) reconoce que el Castelo y el Mayno dichos fueron á París, y para agregarles el de Caxés, ha de suponer que fueron tres, cuando no fueron *oficialmente* sino dos.

Dos *oficialmente*, con billete de vuelta, por fortuna, y tres *subrepticiamente*: el Cadreita, de Caxés, el Santa Cruz, de Pereda, y el Coloma, de Corte (con cabeza de Velázquez). De éstos, sólo el segundo acaba de descubrirse, y espero que pronto habrán de hallarse y reconocerse los otros dos.

(entre paréntesis desechar lo de «rendición» y lo de «obediencia», pues Génova era una aliada, socorrida por España (1).

Comienzan las discrepancias ó dificultades, livianas á veces, en los cuadros siguientes:

¿Cuál es el lienzo que Serrano expresa con las palabras «Recuperación de la Bahía del Brasil»? En mi concepto y en el de Justi, el cuadro

(1) Fué el segundo Marqués de Santa Cruz hijo homónimo del famoso D. Alvaro de Bazán: Almirante también de la escuadra, y lo era ya en el reinado de Felipe III. Durante los cuarenta años de su honrosa carrera naval fueron innumerables los encuentros y funciones de guerra en que se halló, saliendo vencedor (recuerda el Sr. Menéndez Pelayo) en todos aquellos en que tuvo el mando. Fué de él amigo Lope de Vega, que le dedicó la «Décima Parte» de sus comedias en 1618. En 1603, habiéndole hallado, le recomendó á su amigo Barrionuevo, que había estado embarcado antes en la Armada del Marqués; después su hijo Lope de Vega, el joven, tomó partido en los tercios de la Marina del mismo Marqués. El prócer quiso pasar por poeta, como se demuestra por la «Canción por el Marqués de Santa Cruz á Nuestra Señora de las Nieves en las exequias que hizo la insigne ciudad de Zaragoza al Rey D. Felipe III», obra de Lope de Vega, incluida en su «Filomena» en 1621.

El cuadro le valió á Pereda 500 ducados (Palomino), cuando era todavía muy joven, pues según he demostrado en el ensayo de monografía del pintor, que voy publicando en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, de Valladolid (tomo IV, años 1909-1910, pág. 510), no nació en 1599, como se ha creído hasta ahora, sino, probablemente, en 1608, desde luego después de 1606 y antes de 1614. Falleció, con toda seguridad, en 1678, y no en 1669, como se decía. Al encargarse, pues, en 1633 los cuadros de batallas del Buen Retiro, tendría unos veinticinco años de edad. Era su protector entonces el primer arquitecto de la Casa Real, Crescenci, Marqués de la Torre, que falleció muy luego, al parecer, de un disgusto.

Este cuadro, después de llevárselo el General Sebastiani, y de estar probablemente muchos años en Francia, pasó á Inglaterra, donde al parecer ha estado también mucho tiempo. De reciente lo adquirió allí el conocido marchante de París, Mr. C. Brunner, que lo tiene ahora en París, en su establecimiento de la rue Royale. El sabía que es de Pereda, porque está firmado — en latín, letra pequeña, minúsculas—, pero ignorando toda la interesante historia del lienzo, creía que se trataba de la rendición de Amberes á las armas españolas, ya que castillos y leones se ven en las banderas de la Armada, y creyendo reconocer la gótica torre de la Catedral de Amberes en la fantástica ciudad de Génova que imaginó el pintor. El señor Mayer le desengañó de esto y le dió las noticias que en este mi trabajo vió resumidas. Reproduzco el cuadro (inédito hasta ahora) por fotografía que el señor Brunner hizo llegar á las manos del Sr. Beruete, que ha tenido la bondad de prestarla para la fototipia de nuestro Boletín.

El cuadro podría ser adquirido para el Museo del Prado ó para la ciudad de Valladolid (patria de Pereda, su autor); para coleccionista particular es acaso demasiado grande. Al Marqués de Santa Cruz de nuestros días, mi correligionario y compañero en las Cortes, á quien escribí, reduciéndome á darle, escueta, la noticia del hallazgo, le mereci que me devolviera la carta, ya abierta, á mano de criado, con recado de decirme que me había yo equivocado al dirigírsela, que es la pura verdad.



A. PEREDA (firmado): La Liberación de Génova, año 1625, socorrida por el 2.º Marqués de Santa Cruz



Cliché J. Lacoste. *Fototipia de Hauser y Menet. – Madrid*

MAYNO: La Bahía del Salvador, año 1626, recobrada por D. Fadrique de Toledo

CUADROS PROCEDENTES DEL SALÓN DE REINOS DEL BUEN RETIRO; EN PARIS EL PRIMERO, EN EL MUSEO DEL PRADO EL SEGUNDO

del Padre Mayno, núm. 787 del Museo del Prado, aunque en éste se dice que el asunto del mismo es «Alegoría: sometimiento y pacificación de los Estados de Flandes», con evidente aunque muy generalizado error.

El Inventario de 1703 dice al caso: «La toma del Brasil por D. Fadrique de Toledo, de manos de un religioso dominico flamenco», y Ponz en 1775: «La toma del Brasil por D. Fadrique de Toledo es de Juan Bautista Mayno». Siendo aquí curioso ver el hecho de que los pintores de Cámara de 1703 habían olvidado el nombre, pero no la condición de fraile dominico del autor, al que suponían flamenco (gratuitamente acaso); el colega coetáneo de ellos Palomino, al publicar, poco después, su libro (por cierto sin decir que Mayno sea flamenco, pero tampoco español, que sólo dice que tomó el hábito en Toledo), mejor informado, afirma: «Pintó también para el Saloncete de las Comedias del Buen Retiro un cuadro de una batalla, en que está el Conde-Duque de Olivares mostrando á las tropas un retrato del Rey..., cosa verdaderamente estupenda y maravillosa», coincidiendo con el dicho 787 del Prado. Y siendo todavía más curioso ver que Maella y los demás pintores de Cámara del Inventario de 1794 (¡después de Ponz!) dicen de este cuadro que es de Fr. Eugenio Caxés (¡!), «flamenco religioso dominico», por haber intercalado en este número, y no en el debido, el nombre y apellido de «Eugenio Caxés» (sin *fray)*, completando el texto de 1703.

Los versos, los sonetos del librito *poético* de 1635, en este punto (como ya adelantamos) nos demuestran claramente que el tal cuadro no es «alegoría, sometimiento y pacificación de los Estados de Flandes», sino la recuperación de la Bahía de San Salvador.—«Bahía» es hoy el nombre de la ciudad brasileña—, por D. Fadrique de Toledo, como bien lo confirma el mismo lienzo, pues en segundo término, en aquellos paisajes tropicales se ven indios bravos, que parece mentira que no viera D. Pedro de Madrazo. En efecto, el soneto de Gabriel de Roa está dedicado «al cuadro de la restauración del Brasil, que pintó para el Buen Retiro el P. Fr. Juan Bautista Mayno», y el soneto de Doña Ana Ponce de León, vecina de Zaragoza, «á la pintura que Fray Juan Babtista pintó para el Retiro, de la expulsion de los olandeses del Brasil», no determinando claramente el caso los otros dos poetas sonetistas. Gabriel de Roa habla de «la religión guzmana» (dominicana) del pin-

tor, «de naval *indiana* empresa»; alude claramente á «D. Fadrique», cuyo apellido Toledo, enigmáticamente casi,—«digno blasón de estirpe toledana»—, declara, hablando, por último, del enemigo vencido, llamando «rebelde isleño» al holandés: al «rebelde holandés», que dice Doña Ana en el sendo soneto.

El error de Madrazo le llevó á cometer otro, lógicamente, aunque éste más disculpable, al suponer que la recuperación de la Bahía del Salvador por D. Fadrique de Toledo era el tema del cuadro de Félix Castelo, núm. 695 del Museo del Prado, toda cuya papeleta de catálogo (en lo que tiene de histórica, nó en lo descriptivo) ha de pasarse al cuadro de Mayno (1). Dicho cuadro 695 no repite el tema de la hazaña de D. Fadrique de Toledo en el Salvador, sino otra del mismo General de Marina en aguas y costas no próximas. Nos aclara toda especie de duda el texto del Embajador florentino: «Las recuperaciones (plural) de la Bahía de San Salvador y de la Isla de San Cristóbal en las Indias, por D. Federico de Toledo», refiriéndose al cuadro de Mayno y á este otro, y á sucesos de los años 1625 y 1629, respectivamente. La especie no nos la hubieran aclarado, ni el texto del inventario de 1703, que dice (al caso del Castelo, de quien declara ser la obra), «D. Fadrique de Toledo batiendo un castillo», ni Palomino (que no le cita á Félix Castelo cuadros en el Buen Retiro), ni Ponz, que dice ser suya «la expugnación de un castillo comandada por D. Fadrique de Toledo»; indeterminación geográfica é histórica que ocasionaron la confusión de Madrazo al confundir dos victorias semejantes del mismo General de las Armadas españolas.

Respecto del otro cuadro de Félix Castelo (núm. 694 del Prado), casi igual indeterminación histórica y geográfica padecíamos antes de conocer y aprovechar el Dr. Justi el texto del diplomático florentino. El Inventario de 1703 dice: «autor Feliz Casttelo», «D. Baltasar Faro cuando los españoles se arrojaron del Albis»; Ponz «el suceso de arrojarse los españoles á un rio para pasarle, siendo general D. Baltasar Alfaro, de Félix Castelló», y el Catálogo del Museo: «Ataque entre españoles y holandeses: la acción que ganó (no dice dónde) D. Baltasar de Alfaro al frente de nuestras tropas contra los holandeses en los primeros años (no dice cuál) del reinado de Felipe IV». Serrano, en cambio, aclarándo-

(1) Es curioso que Madrazo en sus Apéndices al Catálogo extenso no caiga en la identidad del asunto de este cuadro.

2461



VELÁZQUEZ: La Rendición de Breda, año 1662, ganada por Ambrosio Spinola



Cliché ... Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

V. CARDUCHO (firmado 1634). Batalla de Fleurus, año 1622, ganada por D. Gonzalo de Córdoba

CUADROS DEL MUSEO DEL PRADO, PROCEDENTES DEL SALÓN DE REINOS DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO

nos la ignorancia en que estábamos del suceso representado, dice: «la recuperación de Puerto Rico por el Almirante Haro». Suceso que tuvo lugar en 1625, siendo su protagonista un D. Juan (nó D. Baltasar) de Haro ó Faro (1).

Pasando del discípulo Castelo á su maestro Vicente Carducho, un cuadro tiene la máxima identificación á través de los textos: el número 676 del Prado. Véase: «la batalla de Florús, por D. Gonzalo de Córdoba» (Serrano); «el Gran Capitan (era en realidad su biznieto, homónimo) en la victoria obtenida junto á florum, de mano de Vicencio Carduchi» (Inventario de 1703); «una victoria (no dice cuál) obtenida por nuestras tropas que mandaba D. Gonzalo de Cordoba» (Ponz)... lo que dice la letra del cuadro en latín, con todo detalle, y aprovecha Madrazo en el Catálogo.

Van hasta hora siete cuadros identificados, demostrándose mejor que ningún otro el texto más antiguo, el del agente florentino.

(1) Como en el Catálogo del Museo ni en otra parte se ha sabido nunca á qué función de guerra se refería el cuadro de Félix Castelo de que nos ocupamos, lo diré extractándolo del cap. XIII del libro VI (anales de 1625) de la «Primera Parte de la Historia de Don Felipe el IIII, Rey de las Españas», por D. Gonzalo de Céspedes y Meneses (pág. 521 de la edición de 1631). «No tuuo efecto más feliz, el de la tercera esquadra suya,—de los holandeses—igual en número de velas, y en gente y fuerças superior. Lleuaua aquesta por su cabo al Capitán Voudonio Enrique, y auiendo llegado á Puerto Rico (con vna oscura serraçón, se metió en él), y la Ciudad, lugar abierto y despejado, que auía guardado lo mejor, fué pressa suya, y no sin miedo de todo aquel grande contorno, que receló tal vecindad. Más conseruándose el Castillo, que está muy cerca de la entrada, y en que era su Gobernador Iuan de Aro, plático soldado (que embió á la Habana por socorro), se estimó en menos su peligro. Y mientras aquel se le lleuaua, aunque el Enrique mejorándose, desembarcó su artillería y se arrimó fué por demás; porque las balas y surtidas de nuestra gente poco á poco, le disminuyó tanto la suya, que con faltarle quatrocientos, y ver en la resta poco brío, temió el sucesso y el salir, sin otra niebla semejante, y libró á plática y astucia, lo que las armas no podían. Pidióle al de Aro por escrito, que rescatasse la Ciudad, y que se iría, y de no hazerlo amenaçóle con quemarla, más él si bien se hallaba falto de bastimento y munición, le respondió constantemente: Que los vecinos tenían montes para boluerla á edificar, y él plomo y póluora que darle, si imaginasse que la salida, la qual no estaua ya en su mano, sino en su gusto y voluntad, que le dejasse los nauíos pertrechos y armas, y que tomasse sólo un vagel en que partirse. Pero él bramando del partido, y retirando con la noche su artillería, resoluió quemar el pueblo y escapar entre la diuersión de remediarle, más ni este medio le valió, si bien el fuego y sus orrores, el viento y sombras, ayudaron á la fortuna fugitiua. Porque saliendo á contrastarla la mayor parte del presidio, le hizo embarcar con grande riesgo, el agua á la cinta, y que dejasse poblado el campo de mosquetes, como también la artillería de cuerpos muertos sus nauíos, y vno en señal de la vitoria, con treinta pieças, municiones y diferentes battimentos, que entretuuieron los soldados»..., etc.

Mayores dificultades se ofrecen ahora al aplicar sus frases, sin duda referentes á tres acciones diversas del General Duque de Feria, famoso gobernador de Milán. Dice Serrano: «el socorro (en plural «los socorros») de Constanza, de Brisach y de las tres ciudades del Rhin, por el Duque de Feria». Y el Dr Justi, sin apurar la dificultad, anota así los tres asuntos, respectivamente: «Año 1633, Carducho, núm. 677» (del Prado); «1633, Carducho, perdido», y «1633, Carducho, núm. 678» (1).

Yo no hallo dificultad para aceptar que el «Socorro de las tres ciudades del Rhin» (Serrano) sea la «Expugnación de la plaza de Rheinfel, por el Duque de Feria» del Catálogo del Museo y de la letra misma del cuadro, ya que ella dice: «Expugnatam Reinfelt, captasque Walzut, Sechim et Laufemburg per Ducem de Feria, anno 1633, Vincentius Carduchi, regiae majestatis pictor, elapso anno pingebat». La frase de Serrano «el socorro de Constanza, de Brisach y de las tres ciudades (ville) del Rhin, por el Duque de Feria», puede caber la duda de si se refiere á tres cuadros ó también á dos tan solo: el «de Constanza» y el «de Brisach y de las tres poblaciones del Rhin», que sería mala traducción (y cambio del nombre de la plaza, á la vez) del «expugnatam Reinfelt (no Brisach), captasve Walzut, Sechim et Laufemburg». He de decir que las tres poblaciones del Rhin citadas están, no junto á Brisach, sino cerca de la plaza (hoy suiza) de «Rheinfelden» («campos del Rhin» si la traducimos). No lejos de Constanza, río abajo, ya en el cantón de Basilea (Basilea-campo) está Rheinfelden, y entre ella y Laufemburg (río arriba) Säckingen (el Sechin del letrero). Breisach está mucho más al Norte, ya no en la parte en que el Rhin camina de Este á Oeste, separando á Baden de Suiza, sino cuando camina de Sur á Norte (hecho el codo en Basilea) entre Alsacia y Baden. La duda entre Brisach y Rheinfelt sería insostenible por deber prevalecer el texto del rótulo sobre el del diplomático, y ello supuesto, creo que éste no se refirió á un solo cuadro al hablar de una plaza y tres poblaciones, y sí á dos, como creía el Dr. Justi, equivocándose éste al suponer ambos de Carducho, perdido uno y conservado el otro. Para suponer esto último, era preciso creer en catorce cuadros de batallas, cuando no hubo en realidad más que trece, y en cuatro pintados por Carducho en-

(1) Es innecesaria la confrontación de los textos de Palomino, Ponz y Ceán en lo referente á las batallas de Rheinfelt y Constanza, por ser ello evidente y parlero en el rótulo de los cuadros que todos pudieron leer.

tre 1633 y 1634, cuando sólo hubo tres ¡y son bastantes para acreditar la rapidez de su labor, nunca genial pero siempre concienzuda!

Esta última dificultad se desataría con sólo decir, lo que es poco probable, que el diplomático florentino al hacer la lista de doce se equivocó y sólo enumeró once, pero mucho mejor y más llanamente, con otra solución atenida á su interpretación literal, la siguiente: que el cuadro de Jusepe Leonardo con la toma de «Acqui» por el Duque de Feria, no es sino la toma de Brisach por el propio Duque de Feria, ya que lo de Acqui, si bien se mira, no se basa (como lo de Rheinfelt) en rótulo auténtico del cuadro, sino en razones de poca entidad y de escasísimo valor.

En efecto, de este cuadro de Leonardo dice el Inventario de 1703 sólo esto: «una marcha comandándola el señor Duque de Feria y hablándole un soldado, de mano de Angelo Leonardi (1). Palomino después no le cita al pintor este cuadro (sí el otro, por sola descripción). Ponz no especifica más: «del mismo (Jusepe Leonardo) una marcha de soldados, donde está el Duque de Feria hablando con uno de ellos», lo que copia como casi siempre Ceán Bermúdez (equivocando «Frías» por «Feria»). En el primer Catálogo del Museo del Prado, el de Eusebi, por último: «Marcha de soldados. El General español Duque de Feria conduciendo un ejército, dando la orden á uno de sus capitanes para que ataquen á una plaza que se ve á alguna distancia». Resultando que lo de Acqui es gratuita invención de Madrazo.

Que era Feria el General, sí que salta á la vista, comparando el cuadro de Leonardo con los dos de Carducho de hazañas del mismo Duque, cuya letra todos leyeron en los lienzos; y Justi debió de pensar que no era Acqui la plaza tomada, por su parte, aunque dando por supuesto (incurriendo en error extrañísimo), que este cuadro representa la toma de Juliers, cuando, en resumen, representa, con toda probabilidad, la toma de Brisach, en el Rhin, si bien el río no se vé (2).

Identificados los dos cuadros de Carducho, de Constanza y Rhein-

(1) Entre los poetas italianos que en Italia lamentaron en verso la muerte de Lope de Vega, hay un cierto Fray Angelo Leonardi, coetáneo por tanto de nuestro pintor Angelo Nardi.

(2) Brisach el Viejo está sobre el Rhin, á la derecha (Baden); Brisach el Nuevo bastante alejado de él, al otro lado (Alsacia); éste fué el fortificado más tarde por Vauban.

felt, y el de Leonardo «de Acqui», los tres de empresas de Feria, con los tres al parecer declarados así, por Serrano «el socorro (los socorros) de Constanza, de Brisach (el mal llamado de Acqui) y de las tres poblaciones del Rhin (el de Reinfelt y tres pueblos del Rhin) por el Duque de Feria, no nos restan más que dos cuadros á identificar de los doce que enumeró Serrano.

Dice éste: «la toma de Breda y la de Juliers por el Marqués de Espínola», como dos cuadros distintos, referentes á dos empresas diversas y gloriosísimas del primer Marqués de los Balbases, Ambrosio Espínola, tan famosas que en su historia militar sólo se comparan con la toma de Ostende, que ocurrió en el reinado anterior. La conquista de Juliers tuvo lugar (en servicio de nuestro ya conocido amigo el Duque Volfgango Guillermo de Neoburgo) en 1622, y en 1625 la de Breda.

Retratado Espínola por Rubens, Van Dyck, Leonardo y Velázquez, ¿quién no lo conoce? Y retratado Feria en nuestros cuadros, por Carducho y Leonardo, ¿podrá ser confundido con Espínola? Con sólo decir que el uno lleva barba y el otro bigotes levantados, mosca y perilla, bastará para comprender que *aliquando bonus dormitat Homerus*, cuando vemos al insigne crítico y escrupulosísimo hispanista Doctor Justi, suponiendo (como antes adelantamos) que la toma de Juliers, por Espínola, de Leonardo, es el cuadro en que éste pintó al Duque de Feria conquistador de Brisach—, ó de Acqui ó la ciudad que sea.

El corresponsal florentino de los Médicis claramente habla de tres victorias de Feria y dos de Espínola; y en efecto, en los cuadros del Salón de Reinos del Buen Retiro, se ven hoy, y se han visto siempre, tres batallas de Feria y dos de Espínola. De Feria las dos de Carducho y la de Leonardo, ya estudiadas, y de Espínola las dos, que no son ni pueden ser otras que la de Leonardo y la de Velázquez; conviene á saber: la toma de Juliers (y no de Breda) de Leonardo, y la toma de Breda (única) que es la de Velázquez.

Esta tesis mía, ya demostrada en realidad, implícitamente, por todo lo dicho, trae como consecuencia, es verdad, una rectificación de cierta parte caprichosa de las biografías de Velázquez, y la de retrollevar, cambiando la cronología velazquista, á unos pocos años antes la creación del capolavoro de la primera mitad de su vida, la

obra insuperable á la vez de la Pintura histórica y uno de los polos de la Historia del arte universal. Pero el hecho es innegable.

Serrano, en 1635, supone ya pintados,—pero, si no se quiere eso, ya encargados (de antes de la fecha de la batalla de Nordlinghen, Septiembre de 1634)—, todas las batallas, incluso las dos de la toma de Breda y de Juliers por Espínola. ¿Qué importa que muchos años después, en inventarios y textos diversos, se mantenga siempre lo de Breda para el cuadro de Leonardo, olvidando lo de Juliers, para dejar á la vez indeterminado el suceso inmortalizado por Velázquez?

En el Inventario de 1703, respectivamente, se dice: «el Marqués de Espínola recibiendo las llaves de una gran plaza, original de Diego Velázquez», y «el Marqués de Espínola y el de Leganés en la toma de Breda, de mano de Anjelo Leonardi» cuadros (á pesar de la monotonía de los precios inútiles de inventario) tasados, sin confusión, en 30 000 reales el primero, y sólo 7.200 el segundo. Ponz ve en Palacio el de Velázquez; ya con menos antecedentes dice de él: «pero la principal (pintura de la Sala grande del quarto de los Príncipes) es la que, según dicen, representa al Marqués de Pescara recibiendo las llaves que le entrega de alguna Ciudad ó Fuerte el General contrario ya vencido» (tomo V, 55), ponderándolo y describiéndolo, y ve aún en el Buen Retiro el otro, diciendo: «De Joseph Leonardo es el cuadro que representa al Marqués de Espínola, y al de Leganés en la expugnación de Breda», manteniéndose, ya arraigado, el error de creer que este cuadro se refería á Breda, en Ceán Bermúdez, en Eusebi, en Madrazo y en Justi.

¿Se podía comprender la duplicidad del tema? No ciertamente, pero ha venido bien para decir que Velázquez (á quien con Mayno se supone distributor de la tarea de los lienzos de batallas) había querido quedar fuera del encargo, y que luego, al ver las protestas del público por los errores históricos del cuadro de Leonardo —suponiendo á Justino de Nassau de rodillas, al rendir las llaves de Breda, y á Espínola montado, sin considerar el heroísmo del hijo y hermano de Stathouders ó Príncipes de Holanda, cuando el mundo entero sabía que estuvieron todos desmontados y que Espínola abrazó á Justino, proclamando su heroísmo y el de sus tropas—, Velázquez, amigo del ya difunto Espínola, compañero de viaje suyo en 1629, quiso *poner cátedra* (pase la frase) de veracidad histórica, como la puso de todo en

ese maravilloso lienzo, y *achicó* al pobre Jusepe Leonardo, ¡Leonardo, que quizá no era ni mayor de edad! Todavía considero una suerte que no se haya fantaseado más, suponiendo el *palmetazo* como causa de la locura en que recayó Leonardo poco después de los supuestos treinta años de su edad.

Para gloria de este malogrado gran pintor español, todo eso cae al suelo á la vista del texto de Serrano. Se trató de celebrar hazañas de los generales de Felipe IV. Intervendría en señalarlas acaso el mismo Consejo de Estado, á cuya censura sábese que pasaban las comedias de sucesos políticos contemporáneos antes de su representación (1). Intervendría de seguro el Conde-Duque y el mismo Rey (2). La elección de temas preferidos era una noticia de alguna transcendencia política que se comunicaba por los diplomáticos á sus gobiernos. Se eligieron dos temas que glorificaban á Espínola, uno de los cuales, el del suceso más famoso de aquellos tiempos, se encomendó al pintor más genial y favorito, á Velázquez, y el otro suceso, menos sonado (auque transcendental y glorioso también), á Jusepe Leonardo, al pintor primerizo que más prometía, discípulo de Caxés, pero entusiasta de Velázquez y hombre ya de minerva propia y de estilo, aunque juvenil, personalísimo.

Las lanzas, cual espigas enhiestas, las picas de la aún invencible é invencida infantería española, no las tomó Velázquez de Leonardo, ni probablemente tampoco (aunque es bien probable) Leonardo de Velázquez: son la nota española feliz y típica en sendos cuadros en

(1) Es muy curioso el caso que recuerda Justi de la gloriosa celebración de las hazañas de Wallenstein en un drama de Calderón y Antonio Coello. El Consejo de Estado del Austria español aprobó la cosa, precisamente cuando ya (sin saberse en Madrid) el Austria alemán había mandado matar al glorioso y ambicioso general, héroe de la Trilogía dramática de Schiller: ...«prima de recitarsi, como è già seguito più volte dai comici pubblici, perchè trattava di prpi viventi, acció non si offendesse ness.° et non si narrasse cosa all'uso poetico troppo lontana dallá verità, fu fatta rivedere dal consiglio di Stato, et in fine approvata» (Com.[n] de Serrano el 4 de Marzo de 1634: ¡y el 25 de Febrero el Emperador lo había mandado matar!, sin sospecha en Madrid de sus intenciones). Claro que al llegar la noticia se probibió ya la representación del drama tan inoportunamente encomiástico.

(2) En cuanto á la elección de los pintores, mucho más probable que la intervención ostensible de Velázquez, incompatible con otros, veo yo la prudente y contemporizadora del P. Mayno, que con haber sido maestro de dibujo de Felipe IV y persona de su confianza, había tenido el desprendimiento de no solicitar plaza de pintor de Cámara cuando se dieron á Velázquez y á Nardi, lo cual (y sus hábitos) le darían cierta autoridad moral entre los del gremio.

que se glorificaba, al fin, á un genovés medio españolizado. ¡Todos los otros capitanes celebrados en el Salón de Reinos eran castellanos netos!

El lector que haya seguido estos razonamientos, sobre todo si mira los cuadros subsistentes y fotografiados, verá que con toda exactitud han quedado establecidos los asuntos según el texto diplomático de 1635, explicándose ahora más que nunca todos los detalles que se pueden ver en los lienzos.

§ 12.—*El cuadro excedente, de los doce de batallas, y otros cabos sueltos.*

Era docena *de fraile* la de los cuadros de batallas (1). El de *non*, en 1703, era el del Socorro de Valencia del Po, por D. Carlos Coloma, de Juan de la Corte, que no estaba en el Salón de Reinos, sino en uno de los dos vecinos de igual alta techumbre, y que debía de estar allí hacía mucho tiempo, supuesto que dió nombre á ese gran Salón secundario, el «de Coloma». Cuando al inaugurar el nuevo Palacio de la Plaza de Oriente se llevaron á él los cuadros de Velázquez del Salón de Reinos (los cinco ecuestres y las Lanzas) el lugar que «la Rendición de Breda» dejó vacío, lo cubrió el cuadro de don Carlos Coloma, cuyas medidas eran exactas desde luego. De este cuadro nada dijo el florentino diplomático. Pero éste, al hablar de lo de Nordlinga, claramente dice que se piensa en encargar el correspondiente cuadro de esta batalla para otro Salón, y pudo pensarse en ir así conmemorando las glorias venideras ¡las glorias que ya no llegaron!

Antes bien llegaron, no sólo las derrotas, sino las vergüenzas: Breda, la primera plaza fuerte del mundo á la sazón, la que costara

(1) Alguien podría recordar que había otros cuadros de batallas en el Buen Retiro, además de los trece á que nos referimos: eran de muy otro tipo y tamaño. Pudiera también confundir algo la idea de que en el propio Buen Retiro se inventariaban en 1703 cuadros de batallas del mismo Vicente Carducho: La toma de Antequera por D. Diego Gómez de Sandoval y la victoria del mismo D. Diego en Valencia sobre el Conde de Urgel. Pero es cosa demostrada por muchos documentos que ese par de cuadros los adquirió la Corona conjuntamente con el Palacio del Duque de Lerma (Sandoval y Rojas) de Valladolid, en 1607, y que fueron encargo del valido de Felipe III para su propia casa, uno de cuyos lejanos antepasados venían á glorificar.

de conquistar quince meses (día por día) el genio de Espínola, se perdió en 1637 tras de una débil defensa de dos cortos meses.

No, ya no podía pensarse en glorias; ya no era verosímil que Velázquez pintara «Las Lanzas» (que se han supuesto del período de 1638 á 1644) (1), apenas Breda se convirtiera, como se convirtió, en nombre vergonzoso para España, donde ha sido adagio vulgar siempre el de «no mentar la soga en casa del ahorcado». El Cardenal-Infante, Gobernador general de Flandes, decía terminantemente á Felipe IV, su hermano (en 18 de Septiembre de 1637): «Breda se perdió, á mi juicio, mal, porque no ha resistido más de cincuenta y seis días, siendo la plaza más fuerte de Europa» (2).

«Las Lanzas» estaban pintadas en 1640, supuesto que sabemos por Valladares que se libraron en el incendio del Palacio del Buen Retiro; pero evidentemente estaban pintadas antes del otoño de 1637, en que vergonzosamente perdimos á Breda, punto en que poníamos (como el enemigo) nuestro amor propio, precisamente por ser ciudad, no de las siete provincias unidas, sino patrimonial de los Oranges, con el sepulcro de sus antepasados, además de ser el antemural del resto del Brabante (Amberes y Bruselas), que era nuestro. No hay, pues, tanto motivo para extrañar que el famosisimo cuadro fuera de los encargados en 1633, y quizá de los acabados en 1634, y con toda probabilidad en 1635. Justi ha reconocido al fin que su manera no está lejana de la de los cuadros ecuestres: partes todas de una misma labor y encargo, el del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, como creo yo haber demostrado en este estudio.

Quedaba todavía una idea y una explicación del extraño número trece de las batallas del Salón. Velázquez no era voluntarioso para el trabajo, mas bien flemático y tardío en sus encargos. Pudo alargarse demasiado en aquella ocasión, y acaso provisionalmente ocupara el lugar originariamente destinado á su Conquista de Breda, el cuadro de Juan de la Corte, del Socorro de Valencia del Pó por D. Carlos Coloma. La noticia de Valladares de que el incendio no alcanzó

(1) Sin decisión coloca Cruzada Villamil este cuadro en el año 1639 ó antes, sin acordarse de la bochornosa pérdida de la ciudad fuerte. Beruete lo pone en el período de 1638 á 1644. Gensel, por 1635 36.

(2) Esta vez el vencedor fué Federico Enrique de Orange, Stathouder, hermano de Mauricio y de Justino.—En Octubre acuñaron medalla conmemorativa.

á «Las Lanzas», podía autorizar esa hipótesis, ya que fué al Sur del Palacio, y el Salón de Reinos está al Norte. ¡La fecha del triunfo de Valencia del Pó (1635), hace imposible esa explicación!

El cuadro de D. Carlos Coloma es uno de los tres extraviados, y uno de los dos no hallados todavía. Es curiosa la persistencia de la noticia de que Velázquez pusiera mano en la sola cabeza del General, y mucho más curioso que semejante detalle no se olvidara al hacer los Inventarios. En el de 1703 se dice: «Cuando D. Carlos Coloma socorrió á Valencia del Pó, de mano de Juan de la Corte, y la cabeza del retrato de Velázquez». Palomino, poco después, no nos repite la especie, pero sí Ponz y Ceán Bermúdez, aunque ninguno de los textos nos da notas descriptivas que puedan ser parte al hallazgo del lienzo en los Museos ó colecciones del extranjero (1).

Juan de la Corte, que fué pintor del Rey, sin bastantes méritos, es uno de los colaboradores en la obra del Retiro, de quien se puede pensar que sea la parte floja en la ejecución de los retratos ecuestres reales que Velázquez retocó, corrigió y aderezó. Por lo menos habría en favor de esta hipótesis la seguridad de que Velázquez, en el cuadro suyo de D. Carlos Coloma, había puesto la mano, ó por amistad grande con el artista, ó bien por orden del Rey, ante la flojedad de la labor de Juan de la Corte; una y otra cosa pudo suceder de igual modo en el arreglo y aderezo de los retratos ecuestres de Doña Isabel, Doña Margarita y Felipe III; yo más me inclino, sin embargo, á ver en ellos la mano, todavía inexperta, de Juan Bautista del Mazo.

Conociendo cuál sea, en todos los siglos, la condición de los cortesanos y la de los artistas, *genus irritabile vatum*, ¡qué de celos y recelos, envidiejas y chismes, furtivas imitaciones y públicos menosprecios no hay que imaginar en los estudios de los pintores, traba-

(1) Del cuadro de D. Carlos Coloma habla Redfues, «España, 1813» I 118. «La expresión de la cabeza es de la más pura verdad... El séquito del marqués da completa idea del carácter español de la época; en él se ve el orgullo atenuado por hábitos de distinción», texto que Justi parece que traduce así: «La más preciosa cabeza de todas (las de los 12 cuadros) fué la que pintó Velázquez, la de D. Carlos Coloma... El retrato estuvo últimamente en casa de Altamira [??]; un alemán que lo vió en tiempo de José Bonaparte, hace la descripción, especialmente de la cabeza «que sobresale entre las siniestras restantes». La hazaña de Coloma la inmortalizó Calderón en «El escondido y la tapada». El General vencido por él fué Crequi.

D. Carlos Coloma, noble valenciano, fué el autor de la Historia de las «Guerras de los Estados Bajos»; traductor además de Tácito. Hijo segundón del Conde de Elda, fué primer Marqués de la Espina.

jando todos, á porfía de éxitos, para el Salón de Reinos! Allí, abriendo paso con su cuadro *sintético* (clave de las glorias todas con la glorificación del Conde-Duque) el respetado P. Mayno, cambiado radicalmente de estilo, acostándose al de Velázquez; allí Eugenio Caxés, vencido pintor de Cámara, con su más glorioso discípulo, Jusepe Leonardo, mozo en los verdes años, imitando también á Velázquez, el uno sin darse cuenta de ello, y el otro á toda voz paladina; allí, con su fidelísimo y consecuente discípulo Félix Castelo, frente por frente de semejantes transacciones con el arte del *sevillano*, el erudito é infatuado Vicente Carducho, todavía vibrando el arranque que le llevó en secreto á escribir contra el arte de la verdad, de la luz y del color de Velázquez, sus *Diálogos de la pintura*,—que precisamente acababan de salir de las prensas, llenos de sabiduría técnica y en bastante contradicción con el temperamento de pintor realista y español, que á despecho de sus teorías y de su naturaleza, triunfaba en algunos de sus lienzos, siempre duros.—Allí, quizá arrastrado también por Velázquez, el italiano Nardi y el condiscípulo Zurbarán, para uno de los cuales (quién de ellos sea) eran prototipo de belleza los desnudos, á la vez realistas y extrañamente clásicos, de la Fragua y el Jacob, cuadros que Velázquez acababa de traer pintados de Italia. Allí, por último, Mazo y Corte, satélites del gran genio, quien ciertamente, al concluir tres de los retratos ecuestres, al pie del Salón, y al acabar de colocar en él su gran creación de «Las Lanzas», era ya (aunque sus contemporáneos, salvo el poeta Gallegos y otros pocos entusiastas lo desconocieran) el primer pintor del siglo y del mundo, ¡vivos aún Rubens y Van Dyck y ya famoso Rembrandt! Que si todavía como pintor llegó á más, como artista no se pudo ya exceder Velázquez á sí mismo en las obras de las dos décadas y media que le concedió de vida el cielo.

He supuesto antes, en otro capítulo, que acaso Velázquez dirigiera ó concibiera y diseñara la decoración total del Salón de Reinos. Aún si fuera verdad lo que se admite generalmente de ciertos dibujos de Carducho para el Salón de Reinos, habría que suponer que se le rechazaron, marcándose una vez más el escaso favor de que gozó el escritor-artista desde el día en que Velázquez entró á compartir con él el cargo de pintor de Cámara. Dos palabras, pues, sobre el caso.

Los dibujos conservados en la Biblioteca Nacional son ocho, en

que se ven en pie unas figuras grandiosotas de «reyes» decorativos, tenantes, con un gran escudo, gran cartela, con las armas de los varios reinos, que son (según se ve por sus cuarteles y por la letra del pintor) los de Aragón, León (tachadas las armas y el letrero), Galicia, Sevilla (pero con escudo de Sicilia), Castilla, Portugal, Jerusalem (escudo cortado de Sicilia y Jerusalem y nota de que debe aparecer sólo el de Jerusalem) y Sicilia (otra vez). Hay una letra en el dibujo, correspondiente á Portugal, que dice: «del Salón de Reinos» («de Burgos», por pura errata en el Catálogo de la Sección), pero no es ni letra del pintor Carducho, ni de otro antiguo, ni siquiera letra de Carderera, de cuya colección proceden; es letra de D. Cayetano Rosell, que hizo con excusa de ellos, en el «Museo Español de Antigüedades» una monografía en que habla del Buen Retiro, erudita ó históricamente, pero no diciendo nada, ó poco más que nada, de los dibujos (1).

En el Salón de Reinos no hay (ni en paredes ni en techo) manera de suponer colocados (en lienzos, ni en frescos) pinturas en que tales reyes de baraja se muestren teniendo los escudos, y da la casualidad de que tampoco éstos coinciden con los pintados en el dorado techo del Salón, donde hemos visto el de Castilla y León, acuartelado, como uno, no como dos. En lo único en que coinciden es en la nota de que se dé, en el escudo de Nápoles, solamente el cuartel de Jerusalem. Pero es este detalle de los regidos por los genealogistas y reyes de armas, y no por los artistas. El arte de tales dibujos de Carducho más parece de su primero que de su segundo estilo, y yo pienso en consecuencia, finalmente, que no tienen que ver nada con el Buen Retiro, y acaso correspondan al reinado de Felipe III.

Una última consideración merece aquí el cuadro del P. Mayno. Su composición tiene algo alegórico en el reparto del asunto, pues á un lado se figura á D. Fadrique de Toledo mostrando al pueblo de la colonia brasileña rescatada un tapiz en que se representa á Felipe IV, acompañado del Conde-Duque y de la Victoria, ó de Palas, hollando

(1) Véase el «Catálogo de dibujos originales de la Biblioteca Nacional» por D. Angel Barcia Pabón, págs. 24 y 25. Son á lápiz negro, pluma y mancha de sepia. Vienen á tener 38 por 12 centímetros. Se adquirieron en 1887.—D. Cayetano Rosell, en el trabajo ya citado en otra nota de estos estudios, tomó ocasión de ellos para hablar del Buen Retiro, dando dos reproducidos por litografía en una sola lámina: el de Aragón, uno de ellos.

la Herejía y la Rebelión, mientras al otro se compuso una escena que no es de batalla, pero sí de guerra, de los males de la guerra: un soldado herido, echado en tierra, asistido de un paisano y mujeres, una de ellas con un niño en brazos, gentes arrodilladas ante el retrato del Rey y otros abrazándose (1). La singularidad de esta composición, comparándola con otros cuadros de verdaderas batallas, hacen pensar, desde luego, en que no se concibiera al mismo tiempo que ellas, hipótesis que parece confirmarse con el hecho indiscutible de que tengan el Rey y el Conde Duque una edad aparente y ciertos detalles de fisonomía que nos llevan á pensar en que el cuadro se pudo pintar algunos años antes. El Rey parece más joven que en todos los retratos de Felipe IV, de Velázquez, que conocemos, y el Conde de Olivares mantiene la ancha perilla con que aparece en el retrato de la casa de Villahermosa y Luna, en el cuadro de Sir George Lindsay Holford, y sobre todo, en el retrato grabado de Francisco de Herrera, que tiene la fecha de 1627, perilla que ya no se mantiene ancha, sino mucho más recortada ó estrechada en el grabado tomado de Rubens, que estuvo en España, por última vez, en 1628-29, ocasión única en que pudo retratar al Conde Duque (2).

La idea de que el cuadro del P. Mayno fuera anterior en algunos años á los otros de batallas, aunque no sea, como yo creí un tiempo, inmediato á la proclamación de Felipe IV como Rey, entiendo que se hace más verosímil al ver cuatro sonetos que se le dedican especialmente—y ninguno á los otros lienzos—en la antología de versos al Buen Retiro, de diversos autores, de que hemos hecho mención en estos últimos capítulos; al formarla se aprovecharían dichas poesías, que ya estarían escritas de antes.

Y siendo indiscutible que el P. Mayno en esa obra se olvidó del estilo más cálido de color con que pintara (como pudiera hacerlo un precursor de Tiepolo) la Adoración de los Magos del Retablo de San

(1) La escena del primero y segundo término del cuadro ocurre en la Isla de Taperica, frente á San Salvador (Justi).

(2) Del cambio de la fisonomía del Rey y del favorito me ocupé en *Cultura Española*, 1906, núm. 4, pág. 1.169 y siguientes, con ocasión de examinar el problema de los sendos retratos de la colección Villahermosa, cobrados por Velázquez, y probablemente (en mi sentir) pintados por él, pero de memoria, sin tener el original delante: cuando su primer viaje á Madrid, y su intento, frustrado entonces, de ser introducido en Palacio.

Pedro mártir, de Toledo (hoy en el Prado) (1), para dar con otro extremadamente próximo, hasta por el uso de gama fría en la paleta, á la manera de Velázquez, del Velázquez de la Túnica de José (Escorial) y la Fragua de Vulcano (Prado), la determinación de la fecha de su cuadro entrañaría alguna importancia. Si fué anterior á los dichos cuadros de Velázquez se habría podido pensar en que Mayno iniciara una verdadera revolución pictórica que sólo Velázquez hizo triunfar luego, muy luego (2). Siendo mucho más natural y verosímil la hipótesis contraria, esto es, que fuera él, el viejo y simpático fraile, quien se torciera á la imitación de Velázquez en el cuadro del Brasil: cuadro que, por semejante razón, debo llevar á fecha posterior, si no á los cuadros de la Fragua y la Túnica, precisamente—pintados en Italia por el año 1630,—al de la alegoría de la Expulsión de los Moriscos, por Felipe III, cuadro perdido, pintado por Velázquez en 1627 á competencia con Carducho, Caxés y Nardi, que imaginó alguien si sería algo así como el modelo que Mayno tuvo presente al trabajar su cuadro del Brasil (3). La comunicación de Serrano, el Embajador de Toscana, incluye, sin embargo, este cuadro entre los encargados á la vez para la decoración del Salón de Reinos, demostrándose que,

(1) En esa obra ve Justi imaginarias semejanzas con el primer estilo de Caravaggio. Menos atrevido fuera pensar en algunas notas alegres del Baroccio.

Los tres cuadros compañeros de éste, están en el Museo de Villanueva y Geltrú (La Resurrección y la Natividad), y en la iglesia de San Gerónimo (La Pentecostés): donde pasa por debajo del lienzo y del marco el hilo de la luz eléctrica hace años, á pesar de reclamaciones del que esto escribe. Dichos cuatro lienzos son los llamados *Cuatro Pascuas* famosas del Mayno, que Justi extrañaba que no recogiera nuestro Museo, propietario de ellos, en vez de retener tanto mal cuadro de la decadencia italiana.

El P. Mayno, entusiasta de Velázquez, protector de Alonso Cano, en manera alguna discípulo del Greco, desigual y voluble de estilo, pero original y personal casi siempre, merece una monografía; en preparación de la cual era principalísimo estudio el de determinar la fecha de su gran cuadro de la Reconquista del Salvador en el Brasil, del Salón de Reinos.

(2) El Dr. Justi ha dado una explicación demasiado ingeniosa de la gama fría en que está pintado el cuadro: la de que quiso Mayno por lo pálido (él tan cálido) dar la imitación de un paisaje de luz tropical. Y digo que es demasiado ingeniosa la explicación, porque habría que proclamar á Mayno como padre del *plein airismo*, para el cual es posible lo imposible, dar el efecto de la mucha luz en los cuadros, con sólo observar la relatividad de los valores pictóricos. Devoto soy del Mayno y entusiasta del cuadro, pero no me ciego tanto al juzgarlo.

(3) Es de Justi la idea de que el cuadro de Velázquez de Felipe III ordenando la expulsión de los moriscos, fuera en cierto modo imitado en su cuadro del Brasil por Mayno, juez, con Crescenzi, del certamen de los cuatro pintores de Cámara.

si estaba pintado de antes, se aprovechó para colocarlo entre los otros, como uno de ellos. Para Justi, el hecho de aparecer en él Felipe IV y el Conde de Olivares, tuvo la importancia de ser algo así como la clave para descifrar el secreto del Salón, diciéndose al espectador: aquí tienes el secreto impulso y gobierno de la monarquía y la causa real de tantas victoriosas batallas.

Resulta, en definitiva, de todo lo dicho, que el cuadro de *non*, en la docena de fraile, no lo fué el de las Lanzas, de Velázquez (1), ni tampoco el del Brasil, de Mayno, sino en realidad (aunque otra idea yo tuviera, aun al redactar los primeros capítulos de este trabajo) el del Socorro de Valencia del Pó por D. Carlos Coloma, pintado por Corte después de 1635 (fecha del suceso), rehecha por Velázquez la cabeza del General español, y cuadro verosímilmente robado por un General francés al terminar la guerra de la Independencia.

Ese cuadro, como el no pintado de la batalla de Nordlinga, ganada en 1634 por el Cardenal-Infante—¡Dios sabe si encargado á Velázquez inútilmente, por la gran flema del pintor!—y acaso otros, se pensaría en que decoraran los dos Salones gemelos que flanquean el de Reinos y que tienen iguales medidas que él (salvo el largo), y como él, dobles órdenes de ventanas, iguales bóvedas y lunetos. Es posible imaginar que al torcerse la fortuna y comenzar para las armas de España la hora negra de nuestros grandes reveses, faltó ambiente para proseguir decorando la total crujía de honor del Palacio, como galería de las glorias concebida en los buenos años del reinado y de la privanza de Olivares.

¿Antes de pensar en decorar con gloriosas batallas el Salón grande del Buen Retiro se pensó en otra manera de decoración pictórica, con lienzos de asuntos mitológicos, de fábulas, como decían entonces?

Es muy posible, porque por 1630, interviniendo nuestro Embajador en Roma, Conde de Monterrey (primo hermano doble y cuñado doble del Conde-Duque), y probablemente con la intervención de Velázquez, en su primer viaje á Italia, se encargaron doce grandes lienzos á los doce más afamados pintores de la época italianos ó no italianos, pero allí residentes. Parece que Monterrey no los pagó al fin, y cada artista vió de vender su obra como mejor pudo. Fueron los

(1) Rectifico así lo que dije en el párrafo 3.º y en el 8.º cuando suponía á las Lanzas desalojando el lugar del cuadro de Coloma por Juan de la Corte.

encargados Güido Reni, que pintó á Paris acompañando á Elena (hoy en el Palacio Spada); el Guercino, á Dido en la hoguera (ídem); Pietro da Cortona, el Rapto de las Sabinas (hoy en el Palacio Sacchetti y galería Capitular); el francés Valentin, los Cinco sentidos (hoy en la galería Bridgewater); Andrea Sacchi, alegorías de la Providencia y la Virtud (como el cuadro del Palacio Barberini); Lanfranco, á Diana, Calixto y Acteón (?); el Domenichino, la Diana cazadora (como la Borghese famosa, probablemente); el Poussin, francés, La peste (que luego fué á parar á la colección Richelieu); el alemán Sandrart, la Muerte de Séneca (Museo de Francfort); ignorándose los temas de los tres restantes cuadros del Cavalier d'Arpino, de Massimo Stanzione y de Horacio Gentileschi; todos ellos, quién más, quién menos, de la escuela clásica ó ecléctica.

No hay dato para pensar que semejante encargo fuera para el Salón de Reinos, ni aun para el Palacio del Buen Retiro, pero es lo más probable, porque á la sazón no se pensaba en obras en el Alcázar, y porque, aunque ignoramos la fecha del encargo en Roma, sabemos que lo cumplían Poussin en 1630 y Guercino en 1631, cuando el viaje de Velázquez fué en 1629 á 1631 (á principios del año) y las obras del Retiro son de esa época (1).

Fué mejor acuerdo (salvo el respeto que se debía á la palabra empeñada) decorar el Salón con doce lienzos de batallas de nuestras armas, pintados por artistas de acá, que tenían (aun los medianos) una seriedad en el realismo que faltaba á los infatuados pintores de Roma, por grande que fuera su nombradía. Velázquez, que debió de aprovechar la ocasión para conocerlos bien, demostró más que nunca su genio no haciéndoles el menor caso, es decir, volviendo de Italia sin dejarse influir de ninguno de ellos, ni de todos juntos.

No era Velázquez capaz, por lo demás, de dedicarse á imitar á otros, aun á los mayores; y ello nos lleva á tratar, por consecuencia de nuestra investigación, de otro punto: todavía otro cabo suelto.

(1) El Dr. Justi dilucidó bien el punto de los encargos de esos doce cuadros, de que hablaron Sandrart, Preciado y otros, demostrando que no pueden referirse al segundo, sino al primer viaje de Velázquez á Italia. Eran de tamaño grande, pero no tengo á mano las medidas de ninguno de ellos. Los nueve, cuyos asuntos conocemos, se expusieron, según costumbre romana, al paso de una procesión.

El Dr. Justi no pensó en que fueran destinados al Salón del Buen Retiro, como yo creo extremadamente probable.

El caballo y figura del Duque de Feria en la toma de Brisach (hasta ahora creída de Acqui), de Jusepe Leonardo, ¿no es evidentemente una imitación puntual del famosísimo retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares? ¡El viceversa no hay que pensarlo!

Si, pues, el cuadro de Leonardo corresponde al año 1634, poco más ó menos, costreñidos nos vemos á creer que en esa fecha ya estaba pintado el famoso retrato ecuestre de Olivares, que, por otra parte, no se destinó á las colecciones reales: trayéndonos el analítico estudio histórico á otra rectificación de la cronología velazquiana.

Se ha supuesto hasta ahora que la ocasión de hacerle Velázquez á Olivares el retrato ecuestre sería la victoria de las tropas que él personalmente organizó (entre el entusiasmo general de Madrid y de la aristocracia) cuando se recobró Fuenterrabía en 1639 (1). Mejor será pensar que el cuadro se hizo antes, por tener el Conde-Duque el título de General de la Caballería española, que le fué concedido en 1625, cuando la defensa de Cádiz, ocasión en la que pensó el valido en organizar un verdadero ejército permanente (2). Bien probable fuera, además, que Velázquez le retratara montado, aun antes del retrato del Prado, aunque se ha perdido rastro del original. Con frecuencia, para algunos nobles, se hicieron entonces copias de los retratos ecuestres del Rey y de Olivares, haciendo pareja.

Confieso que sobre este punto del retrato ecuestre de Olivares no puedo dar una palabra definitiva. Justi dice que la actitud del caballo y caballero no es inventada por Velázquez, sino tomada de la escuela de Rubens, y yo no tengo todavía motivos para creerlo. Cita Justi en su apoyo dos ejemplos: el retrato del Conde de Aremberg (Alberto) en un boceto de Isaías Van de Velde, en el Museo de Rotterdam (núm. 217), y un retrato ecuestre de Van Dyck, que pudo ver en Génova Velázquez en 1629, en el cual, en actitud muy semejante á Olivares, aparece montado Francisco María Balbi. Esta opinión de Justi ha pasado hasta á los Boedecker de Italia, que dicen, por raro caso, «Van Dyck, Francisco María Balbi á caballo (estropeado), mo-

(1) Yo mismo he repetido esta especie en el párrafo 6.° de este estudio, escrito hace unos meses.

(2) Se equivoca Madrazo en el Catálogo al decir «No era General... Olivares». Lo fué, y de ilusión y grandeza... teóricas; lo que no hizo nunca fué entrar en batalla, á pesar del *testimonio* del cuadro de Velázquez.

delo del retrato del Conde de Olivares á caballo, por Velázquez (Museo del Prado)». En mi reciente viaje á Génova (Junio último) no me valieron recomendaciones para poder entrar en el Palacio de la vía Balbi; á la recomendación del Consulado de España contestó el Secretario de S. E. que tenía órdenes terminantes de no consentir la entrada en el Palacio en ausencia de los Marqueses Balbi-Senarega. Tampoco lo he. visto reproducido. Y en cuanto al boceto de Isaías Van de Velde, no lo vi al visitar el Museo Boymans de Rotterdam, ni estaría expuesto. Sólo que los retratos de Van Dyck (?) del mismo Alberto de Aremberg, general español, son de los que parecen tomados de cosa madrileña, pues viste traje de nuestra corte, cadena terciada, llave y todo, actitud y conjunto, cual si fuera tomado de cuadro madrileño de Velázquez.

Quede, pues, para mejor opinión y mayor información este cabo suelto de saber si el Olivares de Velázquez es un original absoluto, como yo porfío en tener por más verosímil, ó si Velázquez, como Jusepe Leonardo, imitaron cosas de arte holandés y flamenco.

CONCLUSIÓN

Hemos dilucidado pesadamente, más que otra cosa, un problema de fechas, referente á los veintisiete cuadros que se pintaron para la decoración del Salón de Reinos por mano de muchos artistas españoles. Se ha precisado, creeré que definitivamente, el asunto de todos ellos y su probable colocación en los paramentos del Salón para que se pintaron.

El Salón subsiste, con su decoración alta primitiva, y con destino tan en consonancia con su pristino ornato, como es un Museo militar, el de Artillería.

Los hermosísimos cuadros de Velázquez, y algunos pocos de los restantes, nunca deben salir del Museo del Prado. Pero cuando se trate de descongestionar nuestro gran Museo, de limpiarle de cosas medianas, según el criterio modernísimo; de organizarlo como las demás grandes colecciones de fama mundial, alguien podrá pensar

que los cuadros de Fuerzas de Hércules y los de Batallas (en su mayoría) son lienzos que deberían descolgarse del *Sancta Sanctorum* del Arte peninsular.

¿Dónde mejor estarían entonces que en su primitivo salón de destino?

Precisamente la sociedad contemporánea europea hace milagros, á todo coste, para restablecer en Palacios históricos su verdadero aspecto histórico, su primera decoración, el aire de lo pasado.

Hablemos de Alemania, como ejemplo.

En Alemania, el Museo *Kaiser Friedrich* ha seleccionado sus colecciones de pinturas. Más de la mitad la ha depositado en Palacios, Iglesias y Museos provincianos, y ha conservado menos de la mitad, pero todo lo selecto.

En la misma Alemania, para gloria de la Patria, se organizó (como en todas partes) un gran Museo militar, y en él (en el Arsenal de Berlín) grandiosas piezas llenas de lienzos de las grandes batallas victoriosas de los ejércitos prusianos: la Sala de la Gloria, tan visitada, tan educadora.

Alemania organiza además Museos históricos, restableciendo en ellos, en palacios y en todas partes, piezas, salones ó salitas del estilo del Gran Elector ó del estilo de Federico el Grande.

Y lo que he dicho de Alemania digo de todas las demás naciones, pues en todas se sigue su ejemplo, si no se tuvo antes una iniciativa semejante.

El ejemplo, ¿no lo tomaremos nosotros?

En el Salón de Reinos, todavía confía el autor de este trabajo en ver reunidos, unos originales y otros por copias de igual tamaño, todos los lienzos que lo adornaron, restableciéndose con ello, y lo que convenga para zócalos y solados (si no se hallase muestra de lo primitivo), y con los muebles de la época si fuera preciso, el aspecto original, severo, de aquella gran pieza. Hay que volverla á ver tal cual estaba en tiempos del Rey Felipe IV, cuando ante él se presentaban en aquel Salón Embajadas y Diputaciones, ya que no como se arreglaba para las representaciones teatrales,—como aquéllas de Marzo de 1637, en que se puso allí en escena el «Don Quijote de la Mancha» de Calderón, de 7 de Julio y 15 de Noviembre de 1685, en el reinado de Carlos II, en que se dieron el auto «A Dios por razón de Estado» y la

comedia «Por su Rey y por su Dama», y tantas otras veces de que no guardamos memoria de fecha y de local.

Glorias de la Patria fueron y son las victorias de los capitanes de Felipe IV, cualesquiera que sea el juicio que de la política de aquéllas guerras nos formemos hoy. Castelo y Caxés, Leonardo y Velázquez glorificaron hechos que hubieron de reflejarse en la Historia de nuestro glorioso teatro también: Calderón conmemoró, como Velázquez, el sitio y rendición de Breda, como Quevedo la batalla de Nordlinga; Lope de Vega, sobre todo, dió á las tablas «El Brasil restituido» (la hazaña del lienzo del P. Mayno). «La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz (el héroe del lienzo de Pereda); «La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba» (el héroe del lienzo de Carducho)...

El restablecido y restaurado Salón de Reinos que yo imagino, sería instructivo, educador, patriótico y noble, y á la vez interesante y curiosísimo: al fin, el único conjunto palaciano que del siglo XVII nos resta.

¿Por que dónde en España resonarían mejor que no allí nombres como los de Lope, Quevedo y Calderón, como el de Mayno, Leonardo y Velázquez, como los de Espínola, Toledo y el Duque de Feria?

Y si en España falta despertar la dormida memoria de las pasadas glorias, más se nota el caso cuando pensamos en la necesidad de dar aire de glorioso solar histórico á este rincón de mundo, que visitarán con piedad de hijos, cada año más, los americanos de la América española, donde hazañas como las de D. Fadrique de Toledo en Bahía y en San Cristóbal, como las de Cadreita y Haro en las Antillas, son páginas pictóricas que se leerán con más despierto interés cada día que pase.

¡La restauración del Salón de Reinos se impone!

Elías TORMO.

APÉNDICE PRIMERO

Catálogo-resumen de los cuadros pintados para el Salón de Reinos del Buen Retiro.

A.— *Retrato ecuestre de Felipe III*, obra, como las dos siguientes, concebida por VELÁZQUEZ, pintada por *Corte*, *Mazo* ú otro discípulo, y arreglada y repintada por VELÁZQUEZ, núm. 1.064 del Museo del Prado, reproducida en la fototipia á la pág. 40.

B.— *Retrato ecuestre de la Reina Doña Margarita*, cuadro en todo compañero del anterior. Prado, núm. 1.065, fototipia á la pág. 40.

C.— *Retrato ecuestre de la Reina Doña Isabel de Borbón*, cuadro compañero de los dos anteriores, pero más de la mano de VELÁZQUEZ. Prado, núm. 1.067, fototipia á la pág. 39.

CH.—*Retrato ecuestre de Felipe IV*, obra de VELÁZQUEZ, en todo. Prado, núm. 1.066, fototipia á la pág. 39.

D.—*Retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos*, de VELÁZQUEZ. Prado, núm. 1.068, fototipia á la pág. 39.

E.—*La Rendición de Breda (año 1625), ganada por Ambrosio Espínola*, de VELÁZQUEZ. Prado, núm. 1.060, fototipia á la pág. 287.

F.—*La Rendición de Juliers (año 1622), ganada por Ambrosio Espínola*, de JUSEPE LEONARDO. Prado, núm. 767, fototipia á la pág. 85. En el Museo y en la fototipia misma se dice con error que es su asunto la Rendición de Breda.

G.—*La Toma de Brisach (año 1633), ganada por el Duque de Feria*, de JUSEPE LEONARDO. Prado, núm. 768, fototipia á la pág. 85; equivocándose por referirlo á la toma de Acqui.

H.—*Expugnación de Rheinfelden por el Duque de Feria (año 1633)*, de VICENTE CARDUCHO (firmado en 1634, como los dos siguientes). Prado, núm. 678, fototipia á la pág. 191.

I. — *La plaza de Constanza socorrida por el Duque de Feria (año 1633)*, de V. CARDUCHO. Prado, núm. 677, fototipia á la pág. 287.

J. — *Batalla de Fleurus (año 1622), ganada por D. Gonzalo de Córdoba*, de V. CARDUCHO. Prado, núm. 676, fototipia á la pág. 191.

K.— *D. Fernando Girón rechazando á los ingleses en la bahía de Cádiz (año 1625)*, de EUGENIO CAXÉS. Prado, núm. 697, fototipia á la pág. 98.—No parece exacto que fuera llevado á París por Napoleón.

L.— *La Expulsión de los holandeses de la Isla de San Martín por el Marqués de Cadreita (año 1633)*, de E. CAXÉS; cuadro desaparecido, probablemente llevado por un General de Napoleón.

M.—*D. Fadrique de Toledo batiendo un Castillo en la Bahía de San Cristóbal (año 1629)*, de FÉLIX CASTELO. Prado, núm. 695, fototipia á la pág. 98; equivocándose el suceso, referido con error á la Bahía de San Salvador. Este cuadro estuvo en el Louvre cuando Napoleón.

N.—*D. Juan de Haro rechazando á los Holandeses en Puerto-Rico (año 1625),* de F. CASTELO. Prado, núm. 694, fototipia á la pág. 212; equivocándose en el primero el asunto, referido á una hazaña desconocida de un D. Baltasar de Alfaro.

Ñ.—*La Liberación de Génova (año 1625), socorrida por el segundo Marqués de Santa Cruz;* de PEREDA (firmado); cuadro llevado por el General Sebastiani, hoy en la casa Brunner de París, fototipia á la pág. 284.

O.— *La Recuperación de la Bahía de San Salvador (año 1626), ganada por D. Fadrique de Toledo,* de FRAY JUAN BAUTISTA MAYNO. Prado, núm. 787, fototipia á la pág. 284. — Equivocándose el asunto en el primero, suponiendo una Alegoría de la Pacificación de los Estados de Flandes. Este cuadro estuvo en el Louvre cuando Napoleón.

P.— *El Socorro de Valencia del Pó (año 1635) llevado por D. Carlos Coloma,* de JUAN DE LA CORTE, con la cabeza del General pintada por VELÁZQUEZ. Cuadro extraviado desde los tiempos de Napoleón, que se encargó después de los otros, como se ve por la fecha, para continuar en los salones adyacentes la serie de las batallas, y que sustituyó en el Salón de Reinos, en el siglo XVIII tan sólo, á la «Rendición de Breda», de Velázquez.

Q.— *Hércules sujetando al Cancerbero,* de ZURBARÁN (?). Prado, número 1.128, fototipia á la pág. 212.

R.— *Hércules matando á la Hidra de Lerna,* de ZURBARÁN (?). Prado, núm. 1.130, fototipia á la pág. 212.

S.— *Hércules sujetando al Toro de Creta,* de ZURBARÁN (?). Prado, número 1.126, fototipia á la pág. 214.

T.— *Hércules luchando con Anteo,* de ANGELO NARDI (?), aunque, como los siguientes, atribuido á Zurbarán en el Museo. Prado, número 1.127, fototipia á la pág. 214.

U.— *Hércules separando Calpe y Abyla,* de NARDI (?). Prado, núm. 1.122, fototipia á la pág. 214.

V.— *Hércules luchando con el Jabalí de Erimanto,* de NARDI (?). Prado, núm. 1.125, fototipia á la pág. 214.

W.—*Hércules luchando con el León de Nemea,* de NARDI (?). Prado, número 1.124, fototipia á la pág. 216.

X.— *Hércules cambiando el curso del Alfeo para limpiar los establos de Augias,* de NARDI (?). Prado, núm. 1.129, fototipia á la pág 216.

Y.— *Hércules venciendo á los Geriones,* de NARDI (?). Prado, número 1.123, fototipia á la pág. 216.

Z.— *Hércules atormentado por el fuego de la túnica de Neso,* de NARDI (?). Prado, núm. 1.131, fototipia á la pág. 216.

APÉNDICE SEGUNDO

SILVA TOPOGRÁFICA

Pisa sereno campos del Retiro
el Tajo soberano,
que olvidado esta vez del Oceano,
con argentado pie, con áureo giro
a Manzanares busca; y lisonjero
le ruega, y solicita,
que á sus ojos permita
aquel octavo assombro,
con quien Atlante fatigara el hombro,
y en cuyas galerías el Lucero
que es de la edad artífice, habitara,
si Planeta mayor no lo estorbara.
Intima pues el Tajo a Manzanares,
que ver procura el edificio raro,
cansancio esclarecido
de aquel Guzman preclaro:
por cuya augusta mano engrandecido
suena el ínclito nombre de Suárez
en los Elíseos campos repetido.
El Rio hispano alaba
al Río portugués el noble intento;
y del liquido asiento,
donde en urnas de plata descansaba,
urbano se levanta;
y con inquieta planta
ya caminan los dos á aquella parte,
donde vive el Espanto, y muere el Arte.
Ya, soberano yugo de la tierra,
dulce estrago del aire, se divisa
la máquina pomposa,
que, agravando los hombros de una sierra,
es de los ojos rémora precisa.
Yá se vé el sitio, donde
el Paraíso en pórfidos se esconde.
Esta—elocuente el Manzanares dijo—,
es la joya del mundo; este el trofeo
donde la esfera acaba del deseo;
y en quien cincel prolijo
liberal de primores,
con dura copia de marmóreas flores
al gran Monarca Hispano,
forma eterno el Verano.
Aqui verás posible y verdadero
cuanto la idea imaginó de Homero,
cuanto de Babilonia
mintió la musa ausonia;
Aquí verás que en jaspes elevado
ya de su ilustre Menfis olvidado
el caudaloso Nilo.
Con espantoso estilo,
este raro portento al Orbe aclama,
de siete bocas tronadora Fama,
que articulando voz de tempestades
mas que ondas le dedica eternidades.

Esta plaza primera,
donde Carlos en bronce retratado
se vé de inmensos ojos admirado,
desea para esfera
el bélico Lucero;
para que compañero,
en término sucinto,
sea el quinto planeta á Carlos Quinto.
Con un respeto sacro
adoro este elegante simulacro;
y cuando su dureza considero,
imagen nó, reliquia le venero:
más el cuerpo de Carlos me parece,
cuando más duro el bronce resplandece,
que el héroe valeroso,
que en tantas guerras ostentó glorioso
alma de acero, pecho de diamante,
cadaver de metal deja triunfante.
Por esta galería
pasea alegre el príncipe del día.
En una, y otra sala
soberbia la Pintura se regala;
aquí se acaba cuanto Roma precia,
y cuanto en cedros solemniza Grecia.

Entra en ese Salon, y alegre mira
la copia de Felipo, que pendiente
adorna desta puerta lo eminente.
Contempla el fuego que en sus ojos gira,
considera que airado
en ginete veloz se ostenta armado.
Si así le viera el belga en la campaña
al Imperio de España
se rindieran las turbas rebeladas,
en rayos del decoro fulminadas.
Oh Rey esclarecido!
¿Vos de grabado acero guarnecido?
Vos con bastón, en cuerpo y oprimiendo
de un castaño andaluz la inquieta espalda?
Sin duda el campo cria
laureles de esmeralda,
sin duda aun el horrendo
Gigante, con sacrílega osadía,
bate la empírea esfera,
y vuestro amparo Júpiter espera.

Pero los ojos vuelve al otro lado
de esa entrada suntuosa,
y verás una imagen milagrosa,
que imita con anhélito sagrado
del gran Filipo la divina esposa:
nego el pincel espíritu a esta copia,
porque accion fuera impropia
si sutil animára la Pintura

de una Reina de España la hermosura,
y Amor, por mayor gloria, por más palma,
hizo á Felipo desta Imagen alma;
mientras aplica el acicate de oro
á esa gallarda y cándida acanea,
en su serenidad, y en su decoro
glorioso el Termodonte se recrea».
Sobre esta puerta agora retratado
al Príncipe de España considera.
¿No ves como veloz, como ligera,
al bello Adonis, de hermosura armado,
conduce á par del dia
acanelada pia?
Mas para espanto nuevo
prevén la vista, y déme aliento Febo.

Este dosel precioso se guarnece
con cuánto aljofar, cuánta maravilla
en vago leño enriqueció tu orilla.
Del tercero Felipo resplandece
aquí la copia ilustre,
sobre un ginete, a quien el Sol llevára
al cielo á ser de su carroza lustre,
si aquí la eternidad no lo guardára.
Tambien á par deste dosel se ostenta
retratada la Reina Margarita,
y a su persona superior sustenta
un animal, que perezoso imita
con tardo movimiento
el paseo del claro firmamento.
En esta y en aquella
pared colateral vistosos penden,
de animado matiz en copia bella,
doce cuadros insignes, donde aprenden
los humanos sentidos, cuánta gloria,
y cuánta horrible y célebre vitoria
la hispana gallardia
gozó en el campo, donde muere el dia,
y en los páramos frios, donde el Norte
arma rebelde, y bárbara cohorte.
Estos de plata cándidos Leones,
que guardan del Salon doce balcones,
son signos de la tierra:
por ellos el Sol yerra,
y con gallardo giro,
en estas doce fieras
mejor que en cuantas ciñen las esferas,
se forman las edades,
porque dentro de si tenga el Retiro
las, que espera vivir, eternidades.
Mira como en los frisos eminentes
de uno y otro balcón, el soberano
pincel con rasgos retrató valientes
al célebre Tebano.
Descansa ¡oh Juno!, á Alcides no persigas;
que el Arte en estos cuadros le presenta
con tan perenne asombro sus fatigas,
que á sus trabajos duración aumenta;
y en cuánto ardiere el resplandor Eóo
aqui vivo el León, vivo Achelóo,
eterna harán su pena, y será eterna
aqui la fiera indomita de Lerna.
Pero ¿querrás agora,
oh cristalino Tajo, que sonora
te diga mi elocuencia
quien fué de tanto cielo inteligencia,
quien asistió celoso
al gobierno, al cansancio, y al dispendio
deste augusto y precioso
Salón, que es delos orbes el compendio?
Pues este, que deseas
conocer (por que assombre,
á tus aguas su nombre,
y porque en su memoria tus choreas
hagan de su armonia dulce prueba)
don Gerónimo fué de Villanueva.
Aquel ilustre aragonés, que el cielo,
dice, que aún le parece poco espacio,
si es que á Felipo ha de ofrecer Palacio
tan grande y tan capaz como su celo.

Al cuidado, al deseo, á la prudencia,
y al trabajo intensivo
deste sujeto altivo,
se debe desta cuadra la eminencia.
Siempre aquí vigilante
lo halló la Aurora bella.
Aquí de noche en el silencio mudo
tantas veces al cielo vió radiante,
que a la mayor estrella
contar los rayos pudo.
Aqui vió tantas veces apagadas,
ó en sombras, ó en hielo,
las antorchas del cielo,
y las guardas del Norte tan cansadas,
que a estar más cerca el polo, bien quisiera
(sin que el cielo lo viera)
para aqueste edificio soberano
arrancar con su mano
los ardientes zafiros dela esfera.
Siempre con tanto afecto en el servicio
del Rey, a quien venera,
su pecho fatigó, su entendimiento
apuró de manera,
que, dando de su amor heróico indicio,
cuando al trabajo desta sala atento
vió copiar estos cuadros superiores,
en su zelo confiado y satisfecho,
al pincel le decia,
que para estos retratos, y estas flores,
bien hurtarle podia
espiritu a su pecho,
y a su sangre colores.
Oh gran Monarca Hispano!
Oh Guzmán soberano,
Conde preclaro, Duque esclarecido!
no descanse el favor agradecido,
hasta que este varon inclito, y raro
suba al mayor extremo,
pise dela fortuna lo supremo,
y sea exemplo del mayor amparo.

Al fin todas las salas,
galerias, retretes, corredores
deste edificio hermoso,
con un matiz vistoso,
con países, con mar, con resplandores,
con plumajes, con galas,

y con varia espesura,
gallardamente adorna la pintura.
Angelo, Beronéz, Baçan, Ticiano,
Cajéz, Ribera, el único Marino,
Vicencio el peregrino,
y aquel insigne Palma Veneciano,
aqui al mundo acrecientan; y parece,
(mientras su ingenio en vidas resplandece)
que la Naturaleza,
porque se cansa el cielo
ya de poblar el suelo,
entrega la creación a su destreza.
No ves con que agonia, con que afeto
llora la Magdalena de Luqueto?

Mas fúnebre atención, flébil espanto
preven agora, mientras retratado
por Rubens ves á Séneca, bañado
en el mar de su sangre y de su llanto,
cuándo este raro artífice, animado
de cruel valentía,
trágico al paso, que sutil, quería
abrir las venas dese ilustre pecho:
si el pincel, ó piadoso, ó satisfecho,
las purpúreas colores suspendiera,
Séneca aun hoy viviera.
No digas pues, oh Rubens, que ingenioso
en este breve cuadro retrataste
al Filósofo: dí que riguroso
de Neron la sentencia ejecutaste!

Oh cómo allí agradable
al humano sentido
el docto, y memorable
Esneyre, en varios rasgos divertido,
lo que la gula fabricó estudiosa,
sobre mesa pomposa
al apetito ostenta!
Aquí si que la vista se apacienta.

Si ensangrentado el pecho cristalino
en esta tabla (donde Güido muestra
el poder milagroso de su diestra),
viera á Lucrecia el bárbaro Tarquino,
de su tirano amor se arrepentiera;
y á la lástima tanto se rindiera,
que en lágrimas el alma distilara,
y la piedad su culpa castigara.

Mas dime—¡oh Potentado de Neptuno,
cuya corriente el aquilon adora,
y á quien sirven los rios Lusitanos!—
cuándo al són de tus ondas importuno
la Fama voladora
aplicando á su trompa diestras manos
grandezas del pincel canta sonora,
¿No oyes por los vientos
repetidos portentos
del gran Diego Velázquez? ¿en tu orilla
no escribes con carácter cristalino
el nombre deste ingenio peregrino?
Pues tánto á sus colores obedece
la Parca rigurosa,
que su pincel, artificioso cetro,
digno de heroico metro,
la Monarquía alcanza milagrosa
de cuánta vida en cuadros resplandece;
su pintura divina,
taciturno poema, muda historia,
los sentidos domina,
y reina en la memoria.
En sus flores el céfiro más suave,
que en los jardines del hibléo monte,
halaga el horizonte,
y á los ojos humanos lisonjea.
Si pintar quiere al Pardo, allí Amaltea
formar Abriles deliciosos sabe.
Cuando al cielo retrata en lienzo breve
dulce la esfera en su matiz se mueve;
mi plata más tranquila, más serena
en sus dibujos corre, que en mi arena.
Estudioso matiza
cuánto el entendimiento sutiliza.
Por soberanos modos
pinta del alma los afectos todos.
No hay objeto imposible
á sus rasgos: perdone lo invisible,
que aún en sus cuadros se han de ver pin-[tadas
del mundo las sustancias separadas.
Este pues que hoy sirviendo en el Palacio
del gran Filipo apura su destreza,
ocupó de ese lienzo el breve espacio
con Apolo y con Marçias; considera
la animada fiereza,
que en el Dios vengativo reverbera:
mira como vencido
el músico atrevido,
con el mayor tormento,
el delito pagó de su instrumento;
tambien estudio deste ingenio raro
obra tambien deste pincel preclaro
es esta tabla, donde lastimoso
el Patriarca Jacob gime en colores,
y explicando en matices sus dolores
fúnebre llora, trágico suspira,
mientras de su José la sangre admira.
Al fin diversas partes desta sala
este divino Artífice guarnece.
Aquí el Arte en prodigios se engrandece,
aqui fingida flor aroma exhala,
aqui partida en almas la destreza,
y produciendo vidas la pintura,
ingeniosa procura
poblar un hemisferio,
sin que nada se deba al ministerio
de la Naturaleza.
Aquí el Arte parece—
mientras su valentía
pinta vivientes, y retratos cria—,
que al Gran Felipo ofrece
pueblo mas vivo, imperio más durable,
pues le elige Monarca
delo que la cuchilla formidable
se usurpa dela Parca.

Oh peregrina mano!
Oh pincel soberano!

Oh maravilla rara!
Viérase encarecida
esta, que admiras, máquina preclara,
si aquél matiz, que es de sus cuadros vida
la copia de mis labios animara.

Mas vamos, prosiguiendo admiraciones,
verás agora, oh lusitano Rio,
fértiles escuadrones,
de rosas, de azucenas, de jazmines,
que en diversos jardines
arma el vistoso Abril contra el Estío.

Si aquí Marte de Adonis se vengara,
cuando en su sangre el joven se anegara,
glorioso padeciera,
la muerte no sintiera,
pues alegre moria
en un dulce terreno,
en un jardin ameno,
donde olorosa Fénix renacía.

Aquí tiene su tálamo el Aurora,
Aquí el Verano bibleo
Suavísimo trofeo
á Amaltea dedica.
Esta de olor, más que el Arabia, rica,
es la fertil República de Flora.
Aqui el Favonio, Principe del prado
vive de un Reino de Auras adorado.
Aquí el Zefiro suáve,
espiritu del campo, multiplica
aljófar, que las flores vivifica.

Tal vez amedrentado
del ruido voraz de dos aceros,
el verde Mirto sabe
retratar con matiz vegetativo
cuánto el globo terrestre adorna vivo
cuánto del cielo crian los luceros,
y cuánta horrible y bárbara quimera,
dormido entendimiento considera.
Abril, hurtando potestad a Marte,
destos sutiles ramos elegantes
los cogollos reparte
en armados Gigantes.
Al cielo en hojas sube aquí el Titano
cuya mortal sacrílega fiereza
hizo dudoso el Reino soberano.
Que porque á tanto pecho
era sepulcro estrecho
urna pequeña, pyra limitada,
la gruta dilatada
del alto Lilibeo,
yá le dió el cielo verde mausoleo.

Con orla de azucenas
aquí de tiernos ramos construídas
plácidas y serenas
las españolas armas se describen:
y adornadas de cándidas bovinas
las portuguesas quinas
crecen también aquí: crecen, y viven
para terror de rebeladas vidas.
Que es bien que el cielo mande
alma a las armas de Felipo el Grande;
porque eternas Auroras
vidas asombren armas vividoras.
Aquí la parra verde
á paseo reduce dilatado
campo, que el Arte le robó al arado:
frondosos corredores,
donde la vista perspicaz se pierde:
vistosas galerías
del florido Palacio de Amaltea,
en que el gallardo coro de las Drias
delicioso pasea.

Oh que agradable en fábrica olorosa
ameno Laberinto
con caminos de rosa,
atajos de clavel, y terebinto
al pie, que más atento lo investiga,
fértil engaña, plácido fatiga.

¿No vés como sonora,
Tetys en dulces fuentes se derrama,
y su plata canora,
mientras este portento al Orbe aclama
infunde blando anhélito á la Fama?
En numeroso estanque suavemente
deja domar Neptuno su tridente;
que aquí con dulce estilo
bebió el Arte á sus ondas lo tranquilo,
lo fresco, lo agradable, lo sereno;
y en agravio del piélago tyrreno,
cantando encomios á Felipo suáves
son las sirenas deste mar las aves.
Las aves; que en los páramos del viento,
desde la tierra al alto firmamento,
no se oye canto, no se admira vuelo,
que en uno, y otro aviario prodigioso
no sea objeto alegre, y delicioso
del humano sentido, y aún del cielo.
En tu corriente, dilatada copa:
en tu áurëa ribera, lira de oro
nunca bebió tan agradable tropa,
ni sonó tan luzido alado coro.
Si Arabia no mintiera,
aqui posible fuera,
que el Ave fabulosa
viviese delos años victoriosa:
que en asombros, y en glorias elevada,
se viera sin aroma eternizada.

¿Oyes aquel bramido,
que estrepitante por los aires sube;
y siendo estrago de una, y otra nube,
mientras horrible suena,
al cielo, que le admira estremecido,
avisa que tambien la tierra truena?
Pues es de un bruto, que era de Marmaria
abismo irracional, hambrienta Parca,
delas fieras famélico Monarca;
y agora oculto en cárcel temeraria,
quejoso de su suerte,
acusa la prision, brama, y no advierte
que no es el Rey primero

que el Palacio español vió prisionero.
Aqui pues vive el leon; y le acompaña
en respetoso oficio
cuánto grande feroz á su servicio
produce la mas áspera montaña.
El furibundo tigre, el voráz oso,
el sabio bruto, el animal cerdoso;
al fin por mas grandeza
aquí se oculta la mayor fiereza,
para que este edificio
en breve circo, y en esfera poca,
con el rumor de tanta adusta boca,
yá que es copia del cielo en lo elegante,
copia sea del cielo en lo tronante:
como sutil la voz humana sabe
hacer lo áspero suáve:
como blando y científico instrumento
forma de una dureza un dulce acento
y de una disonancia una harmonia.
Así en este florido firmamento
se hace lo formidable
á los ojos humanos agradable:
así esta bruta y fiera tiranía
es—brotando diluvios de alegría,
y reduciendo lo hórrido á jucundo—,
dulce falsa del órgano del mundo.
Mas si yó la corriente
del Danubio tuviera,
apenas esta máquina eminente
un átomo mi lengua describiera;
y sólo celebrára
la Memoria este asombro; si estudiosa
tanto su docta pluma se cansára,
que en copia caudalosa,
para solenizar grandezas tantas,
sutíl encuadernára
un libro delas hojas destas plantas.

Mas para que aplaudido al mundo asom[bre
¡Magnífico Guzman!, este prodigio
entallad en sus jaspes vuestro nombre;
y se alzará con toda la memoria,
sin que á Éfeso deje ni un vestigio
dela pasada gloria.
Entonces sí; que en todo el Universo,
sin docta lira, sin heróico verso
el buen Retiro, hidrópico de edades,
logrará eternidades.
Vive pues, oh Palacio peregrino,
del Gran Felipo digno.
Vive pues admirado,
sobre el hombro del tiempo fabricado;
que si de Suárez el ilustre zelo
te dió para remate
del Santo Lusitano
el templo soberano:
por mas que el curso rápido del cielo
al siglo los periodos dilate,
de uno á otro Oceano,
tu nombre logrará canoro acento,
que el húmido elemento
deste Santo escuchó la voz sagrada;
y su lengua divina
fué por docta, por dulce y por benigna,
al labio dela Fama acrecentada.

Con esto enmudecido
Manzanares, del Tajo acompañado,
deja el Retiro siempre celebrado,
siempre famoso, y nunca encarecido,
y cada cual, después de despedido,
en glorias elevado
se vuelve a su ribera,
donde de asombros descansar espera:
y aqui suspendo el canto,
¡Oh Guzman generoso!
por lo altivo de objeto tan glorioso,
presume aplauso tanto;
que yá mi osada lyra
a nueva acción aspira:
y para otro sujeto
os ofrece mi afeto
la numerosa voz de una Talía,
que en vuestro amparo funda su osadía.

APÉNDICE TERCERO

Ensaladilla: addenda et corrigenda.

Retrato del Cardenal Infante de G. Cráyer.—Hizo uno en 1639, del cual no sé si será repetición el del Palacio de Liria citado, y gustó tanto en Madrid, que se llegó á pensar en llamarle para que hiciera los de las personas reales.

— *Detalles de la vista del Buen Retiro.*—En 22 de Enero de 1635 se pagaron las obras de cerrajería del cierre del estanque grande, torrecilla, etc.—La ermita de San Bruno estaba entre el estanque ochavado ó chinesco y el estanque grande. La de San Antonio (más tarde dentro de los edificios de la fábrica de porcelana) parece que se construyó en 1635 también. El «caballo de bronce», la estatua ecuestre de Felipe IV, se colocó en su sitio en 1642.

La iglesia principal del Buen Retiro «de las Angustias» he visto en alguna parte que se hizo en 1723, y de entonces sería la copia en bronce de la Pietà de Miguel Angel y no de los tiempos de Velázquez.

En 1637 se celebraron unos Juegos florales en el Buen Retiro, no sé si en el Salón de Reinos. Fué mantenedor Rioja, que era, para cosas de pluma, muy el brazo derecho de Olivares y que había sido padrino de Velázquez al casarse éste en Sevilla.

— *Alcaides del Buen Retiro.*—Hasta 1689 es exacto que se mantuvo en general pero no vinculada la Alcaidía en la casa de Montoro ó en la de Medina de las Torres, con el suceso extrañísimo que cuenta D. Gabriel Maura Gamazo, en su hermoso libro «Carlos II y su Corte», tomo I, pág. 629. Es acaso incompleta la lista de alcaides que trae D. Rodrigo Amador de los Ríos en su estudio citado del tomo XI del «Museo Español de antigüedades».

— *San Plácido.*—Se derribó el convento y la capilla del sepulcro, pero hoy (Diciembre 1911) aunque ya del todo cerrrada, no se ha derribado todavía la iglesia. Para el primero, y por encargo del tantas veces citado Villanueva, hizo Velázquez el Cristo.

— *Saloncete.*—Aunque en el párrafo primero digo si sería pieza inmediata al Salón, y en otras partes lo identifico con él, lo segundo es lo más cierto. Se demuestra por la frase de Palomino referente á los Trabajos de Hércules.

— *Retratos de Reyes de Navarra y Aragón.*—De los malos citados en el párrafo segundo, tomando la nota de los inventarios del Buen Retiro, serán los 24 que hoy (depositados por el Estado) se conservan en el Palacio Arzobispal de Toledo, aunque las medidas son aparentemente algo más reducidas. Los reyes sentados del Museo del Prado proceden en cambio del Salón de Comedias del Alcázar.

— *Volfgango Guillermo de Neoburgo.* — Debió ser retratado en el Estado Mayor de Espínola, en el cuadro de las Lanzas; pero yo no lo veo, aunque otra cosa diga Justi —que tan magistral estudio ha hecho de ese cuadro, relacionándolo con las noticias históricas del suceso.—No es positivamente Neoburgo el General que tan suavemente se sonríe, inmediato á Espínola, como no es Alberto de Arenberg tampoco el de la cara larga que cae detrás.

— *El retrato de Príncipe ecuestre del Museo de San Petersburgo.*—Es una repetición del de Cádiz, como ya he comprobado con fotografía que el Ermitage ha tenido la bondad de encargar y enviarme: representan ambos á Carlos II niño, y es mejor el de Cádiz. En ambos es verde la ropa del niño Rey, aunque se ha dicho otra cosa (por error) describiendo el de Cádiz.

(*Concluirá*).

Una excursión á Roncesvalles.

Partiendo de San Juan de Luz, donde tenia mi residencia, he realizado en los últimos días del pasado Agosto una excursión á Roncesvalles, excursión que voy á describir, pues juzgo que ha de ofrecer algún interés para los amantes del turismo del arte y de las tradiciones patrias.

Tomé uno de los trenes procedentes de Hendaya, y no hay que decir que iba lleno de españoles, los cuales no se dirigían seguramente á Roncesvalles para conocer y admirar sus bellezas y extasiarse ante aquellas montañas que gentes de lejanas tierras vienen á contemplar absortas. La mayoría de nuestros compatriotas iban á Bayona á recorrer los almacenes de modas, y no pocos marchaban simplemente á almorzar á Biarritz.

Ya en marcha el tren, Guetary, Bidart y La Negresse pasaron ante mí como relámpagos, y sus prados y sus montañas me mostraron sus encantos.

Desde la ventanilla de mi departamento vi un lago, tras él, á lo lejos, casi oculta por frondosos árboles, una «villa» que recuerda un «idilio» y que acredita el exquisito gusto de las elevadas personalidades que supieron elegir sitio tan adecuado á sus circunstancias.

De Bayona salí con pena. En el tren no iba ya más español que yo. Llegué á Saint Jean de Pied de Port, última estación de la linea, y allí empezó, verdaderamente, mi excursión.

La situación del pueblo es muy bonita y sus alrededores preciosos. Su antigua ciudadela me trajo á la memoria tiempos que, no por pasados, dejan de ser grandes. Recordé al mariscal Soult, á Wellington y todo cuanto la historia ha guardado de aquella época. La iglesia es como todas las vascas.

Puesto al habla con un cochero, ajusté una «victoria» que por la

ruta de España me llevó, por un camino precioso, análogo en un todo á los de nuestras provincias vascas, hasta Arneguy, último pueblecito de Francia, y al terminar su calle central, que es la carretera, se encuentra el puente internacional. Pasado éste, se ven ya nuestros carabineros. ¡Estaba en España!

Uno de los dos que formaban la pareja me acompañó á la Aduana, cuyo administrador, muy atento conmigo, me dió entrada, y me dirigí, siempre subiendo, á Valcarlos, cada vez más encantado de aquellos hermosísimos panoramas.

Valcarlos lo componen un grupo de casas bastante buenas; el resto lo forman barrios más ó menos apartados. Tienen una iglesia de moderna construcción, dedicada al Patrón de España; un buen retablo y dos altares góticos, dorados de muy buen gusto.

Me instalé en la fonda de Marcelino—bastante buena y muy aseada,—y dediqué la mañana siguiente, acompañado del teniente de Carabineros Sr. Puig, á recorrer los alrededores.

A las dos y media de la tarde tomé asiento en la delantera del coche correo y emprendí el viaje á Roncesvalles. El trayecto es verdaderamente ideal. Yo quisiera saber relatar con perfecta exactitud lo que son aquellas espléndidas montañas, aquellos hermosísimos paisajes, porque desearía vivamente, como excursionista y sobre todo como español, que, los que disponen de medios para ello, hiciesen ese viaje y apreciasen por sí mismos aquellos bellísimos panoramas, que no tienen que envidiar nada á los más afamados del extranjero.

Yo creo (y no me parece que me equivoco) que la mayoría de los propietarios de «autos» que «encierran» en San Sebastián, no conocen aquella maravillosa naturaleza y á ellos me dirijo en primer término, ya que sus recursos (que Dios les conserve), les permiten hacer ese viaje. A ellos me dirijo (y ¡ojalá oigan mi ruego!) para que en vez de tomar la conocida ruta de Biarritz, hagan girar el volante en dirección Este y vayan á subir á «Ibañeta», al alto de «Altobiscar», por aquella atrevida carretera que, si ya no la tienen, les dará patente de habilidad al subir y bajar el puerto, salvando los riesgos que tienen aquellas revueltas. Allí verán, lo mismo al subir que al bajar, esta inscripción:

«PRECAUCION

En once kilómetros rápidas pendientes y curvas de poco radio.»

Recientemente realizó esta expedición, demostrando su competencia en el manejo del volante, S. M. el Rey.

Conforme se sube, el paisaje es verdaderamente encantador. Se va remontando toda la orilla izquierda del río Nive, que en su curso va marcando las dos fronteras, y cuando la divisoria de los territorios toma más á la izquierda, continúa el río allá en el abismo, viéndose en todo el trayecto, hasta donde convertido en límpido manantial, jugueteando corre desde su nacimiento, deslizándose suavemente sobre su arenoso cauce. Allí es un hilo de plata, que va engrosando hasta que cansado de su larga carrera, se confunde con el Adour, para juntos perderse en el Golfo de Gascuña.

En el camino se encuentran los dos saltos de agua de las fábricas de electricidad que envían la corriente á muchos kilómetros. Luz de una de ellas viene á Francia y de la otra va á Pamplona.

Las continuas revueltas de la carretera, la frondosa y exuberante vegetación, los caseríos diseminados por toda la montaña, los prados que tanto abundan en toda la región que se atraviesa, y los panoramas todos bellísimos, que se suceden sin interrupción en todo el trayecto, tienen al viajero, no sólo entretenido, sino extasiado en su contemplación. Al fin se llega al punto más alto, á «Ibañeta», que está á 1.069 metros de altura, y allí se ven los restos de la capilla de Carlomagno.

Seguidamente empieza el descenso, y á dos kilómetros, en una revuelta, se ve la Colegiata de Roncesvalles. Momentos después saltaba del coche para saludar al venerable prior de aquel Cabildo, que ostentaba su insignia de Orden militar, á un señor canónigo y al teniente de Carabineros, Sr. Carrió, que, en atenciones para conmigo, rivalizó con su compañero de Valcarlos. Por rara coincidencia, estos dos ditinguidos oficiales habían nacido, como yo, en la isla de Cuba.

Aún había bastante luz, y contemplé con deleite aquella naturaleza esplendorosa.

Auxiliado de mis gemelos, miré en todas direcciones y por todas

partes: la vista se recreaba en la contemplación de la colosal obra de Dios, que allí hizo verdadero derroche de la magnitud de su poder.

En las excursiones («ciento cuarenta y cinco») que llevo realizadas por la Península, sólo en la cumbre de una de las montañas que componen el «Canigó» (Las Colladas Verdas de Pla Guillén, á dos mil metros) he visto una planicie de tanta extensión como la de Roncesvalles, á una altura de cerca de mil metros.

Visité la fuente de «Roldán», llamada así, según la tradición, porque, á semejanza de lo que hizo Moisés, que al tocar la peña con su vara salió agua, el bravo caballero hundió su espada en tierra y brotó con abundancia el preciado líquido. Bebí también fresca y cristalina agua de la fuente de la «Virgen», en el lugar en que apareció la que está en la Colegiata, y que allí debió ser ocultada cuando la invasión sarracena.

A la mañana siguiente, puesto de acuerdo con el canónigo D. Ignacio Ibarbia, sabio arqueólogo é historiador, vi con detenimiento la Colegiata.

Antes de entrar en ella, no pude menos de contemplar asombrado aquella cantidad de piedra allí reunida. Y digo con asombro, porque no habiendo canteras por allí cerca, fué preciso traerla de muy lejos, y hay que ver el esfuerzo que representa el transporte de material en los tiempos en que se edificó la Colegiata y los demás edificios que la rodean.

La altura de Roncesvalles, según una lápida que hay en la puerta, es ésta: Alicante, 962,50, y Santander, 961,60 metros.

Don Ignacio Ibarbia conoce, como pocos, la historia de Navarra y con él admiré cuanto de notable y artístico guardan aquellos muros ennegrecidos por la pátina de los siglos.

Vi la Virgen de talla del siglo XIV, que ha sido guarnecida de plata, y el célebre relicario, en forma de tablero de ajedrez, en cuyos cuadros alternan con reliquias, figuras de esmalte de gran mérito, deduciéndose que es del XIV y créese lo donó Carlos II, habiéndose construido en Montpellier. Vi el valioso regalo de Teobaldo, Rey de Navarra y yerno de San Luis, consistente en un relicario de plata con dos espinas de la corona del Salvador; el cuadro de Juan de Juanes, *La sacristía;* un tríptico de escuela florentina; una Virgen de plata del siglo XIV; un busto de la Dolorosa atribuído á Valdés Leal, del siglo XVII; un Evangelia-

rio con chapas de plata y piedras preciosas, donde juraron, á su consagración, los últimos Reyes de Navarra Doña Catalina y D. Juan Albert; una Filosofía de Confucio, en caracteres chinos; dos mazas atribuidas á Roldán y Oliveros; prendas del Arzobispo Turpín, que iba con Carlomagno y murió en la batalla; mitras del siglo XV; capa de tisú de oro y rico medallón de otra, ambas del siglo XVI; valioso collar de esmeraldas, la mayoría finas, entre ellas una de gran tamaño; arquillas árabes de los siglos XII y XVI; un trozo de cadena de la batalla de Las Navas; admirable labor del siglo XVII, representando la Adoración, hecha en media bola de billar, y otros muchos y valiosísimos objetos no menos dignos de ser admirados.

La iglesia la hizo Don Sancho *el Fuerte*; no la reedificó, como dice la lápida del sepulcro. Este Don Sancho fué el VIII y no el VII, como le ponen algunos, sin tener presente que hubo un Sancho, Rey de Aragón y Navarra. Murió Don Sancho el 7 de Abril de 1234, y en 1622 fueron trasladados sus restos y los de su esposa á digna sepultura, á la iglesia, en el presbiterio (lado del Evangelio). Este Don Sancho, que el 16 de Julio de 1212 asistió á la batalla de Las Navas, mandando el ala derecha, y que al ver flaquear el centro cristiano cayó con ímpetu sobre la morisma, y no sólo consiguió arrollarla sino que dió tiempo á que se rehicieran los que habían cejado, y que murió veintidós años después, aparece de rodillas sobre su tumba, vestido á usanza del siglo XVII.

La capilla de San Agustín créese que es del siglo XIV y recientemente se ha restaurado, poniéndosele cristalería de colores. La principal representa la batalla de Las Navas. Su estilo es gótico. A esta capilla han de trasladarse solemnemente el año próximo, en que se cumplen «siete» siglos de la batalla de Las Navas, los restos de Don Sancho y su esposa.

En la capilla del Espíritu Santo dícese que fué donde se enterraron los muertos del ejército de Carlomagno en la batalla de Roncesvalles; hoy está convertida en cementerio.

Pasando sin describir mucho que es digno de mención, diré de la célebre batalla que son tantísimas y tan contradictorias, y algunas tan novelescas, las descripciones que de ella se han dado á luz, que yo me atengo á la relación que de la misma hace el Sr. Sarasa. Lejos de negar la derrota de Carlomagno, la confirman, la confiesan y describen los

Anales Fuldenses y Eginartho, secretario del propio Carlomagno; eso sí, tratan de disminuir la gloria que cupo á los vascones navarros.

Los que hemos operado en zonas montañosas nos damos perfecta cuenta de lo que es una sorpresa en un desfiladero. Por eso mismo, al estudiar desde el puerto de Altobiscar el desarrollo de la operación llevada á cabo por los vascones navarros, no nos sorprende su victoria y la derrota de un ejército por poderoso que fuera.

Carlomagno, con su ejército, subiría á Ibañeta, y como es creible que siguiese la vía romana, que en rápida pendiente hacia Francia continúa por estrecho desfiladero en una extensión de diez á doce kilómetros, iba encajonado, poco menos que en hilera, y en tal situación, la sorpresa de un puñado de hombres decididos, que no cayeron, como era natural, sobre la vanguardia ni el centro, sino sobre la impedimenta, tuvo que ser de un efecto terrible, y antes que pudiesen desechar el pánico y reorganizarse, pasaron esos momentos tan ventajosos para el que sorprende. Además, no es una garganta el sitio adecuado para organizar un ataque, y hasta que saliesen al valle, por muy aguerridos que fuesen (que lo eran), por muy acostumbrados que estuviesen á la victoria (que lo estaban), el valor, la agilidad y la decisión á morir de los vascones fué tal, que se comprende su triunfo y la derrota de Carlomagno.

Por el mismo camino que siguió Carlomagno fué el ejército de Napoleón siglos después.

Al recorrer el valle de Valcarlos, el de Roncesvalles, la vertiente Sur del trozo pirenaico de los altos de Lohiluz á Lindux, el valle del Baztán por la cuenca del bajo Bidasoa, Peñaplata y toda la línea fronteriza, se advierte que, si geográficamente considerado, todos esos puntos tienen grandísimo interés, no lo tienen menos bajo el orden arqueológico, el histórico y el militar. Bajo este último aspecto, todo el pais que he recorrido trae á la mente de los que amamos las glorias patrias un dechado de recuerdos. Carlomagno y Sancho *el Fuerte* traen á la memoria aquel período de las guerras medioevales. En los modernos, allí tuvo lugar la admirable marcha que el General Martínez Campos realizó en la guerra carlista con sus brillantes operaciones estratégicas. Marcha que por sí sola constituye una brillante campaña de «guerra de montaña» en grande, que sólo tiene por encima á la de Helvecia en 1799, la de los bávaros en el Tirol y guarda cierto pareci-

do con la campaña de Bohemia en 1866. La campaña del Baztán es hermosa, es de estudio, y por eso la cito; porque yo, aunque excursionista parezco, no me olvido que soldado fui y aún lo soy.

El General Martínez Campos realizó esa campaña en la plenitud de su vida y cuando su espíritu se hallaba sazonado por madura experiencia, después de sus trabajos y sus marchas admirables por los montes de «El Toro» y «La Galleta» en el departamento oriental de la isla de Cuba, donde lo seguí.

Y termino. Si después de leídas por algunos estas impresiones, lograse despertar el sentimiento patrio y, al volver á recorrer este país, me dijesen que ya van á Roncesvalles más españoles que extranjeros (hoy, por desdicha, sucede lo contrario), daría por recompensados todos mis esfuerzos; no pretendo otra cosa: esas son mis aspiraciones.

JOAQUÍN DE CIRIA,

Director de excursiones de la Real Sociedad Geográfica.

Madrid —Nueva imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.

BOLETIN

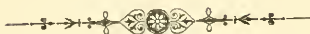
DE LA

Sociedad Española de Excursiones.

BOLETIN

DE LA

Sociedad Española de Excursiones



Arte · Arqueología · Historia



TOMO XX



1912



MADRID
30 — Calle de la Ballesta — 30

MADRID.—Imprenta de San Francisco de Sales, calle de la Bola, núm. 8.

A

ÍNDICE POR MATERIAS

INDICE POR AUTORES

INDICE DE LÁMINAS

(Las Pinturas y Esculturas están por orden de sus autores.)

BOLETÍN DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XX. — Primer trimestre.

Arte ✳ Arqueología ✳ Historia

MADRID. — 1.º Marzo 1912.

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

ORFEBRERÍA GALLEGA

(NOTAS PARA SU HISTORIA)

ADVERTENCIA

No busque el lector en estas páginas la historia de la orificería y platería gallega; mi empeño no es tal. Harto habré logrado, si acierto á esbozar ligeramente algunos períodos de la vida de esa arte suntuaria en la apartada región donde he nacido.

Ni es el presente el primer trabajo dedicado al estudio de la orfebrería gallega. Me precedieron ilustres personalidades, de cuya labor no podrá prescindir quien intente trazar el cuadro, vasto ciertamente, del arte de trabajar los metales nobles en Galicia durante larga serie de siglos. Al final de estas páginas irá un *índice bibliográfico;* pero tal índice no me excusa de declarar aquí, que gran parte de los datos y noticias que he utilizado para escribir este esbozo histórico han sido recogidos especialmente por Villa-amil y Castro y el canónigo de la Catedral de Santiago, López Ferreiro. Cierto que este último tuvo «la llave de la más abundosa y rica fuente de todo conocimiento histórico y especialmente arqueológico de Galicia», como advierte Villa-amil (1); y siendo tanto lo rebuscado y estudiado por dicho arqueólogo y erudi-

(1) *Mobiliario litúrgico de Galicia en la Edad Media,* pág. 182.

to, aún quedan en tinieblas, que quizá nadie disipe ya, problemas artisticos é históricos de transcendencia incalculable.

Porque, bueno es apuntarlo: muerto el canónigo López Ferreiro, han tornado á su mudez los Archivos de la Catedral compostelana, del Palacio Arzobispal, del exmonasterio de San Martín Pinario, hoy Seminario, del convento de Antealtares, del de Santa Clara, de Cofradías y Parroquias y de otras Catedrales, cual la de Orense, ricos todos en noticias históricas de vario género. Y ya nadie podrá continuar la labor emprendida por aquel infatigable sacerdote, si no es otro tonsurado, y temo fundadamente, que en el estado en que dejó al morir la investigación diplomática el ilustre Ferreiro, así seguirá, sabe Dios hasta cuando. Por mi parte declaro que, á pesar del carácter oficial de que iba revestido para la obra de la catalogación monumental de la provincia, no intenté trasponer los umbrales de esos Archivos. ¡Gracias que al cabo de innumerables viajes y de molestias sin fin, haya podido estudiar algunas alhajas singulares!

Sin embargo, debo á la casualidad, que me ha favorecido en este estudio, á la colaboración de algunas personas, para quienes es fácil la compulsa en Archivos municipales y provinciales, y á la benevolencia de poseedores de interesantes documentos, la adquisición de noticias y datos completamente inéditos, algunos de los cuales rectifican noticias de los citados Villa-amil y Ferreiro.

I

POR VÍA DE PRÓLOGO

En la historia de la orfebrería gallega hay una laguna que no puede cegarse, por lo menos, mientras las investigaciones históricas y arqueológicas no hayan rebasado entre nosotros de su estado actual. Los confines de esa laguna son los primeros tiempos de la dominación romana y los primeros de la Reconquista. Claro está que me refiero á la falta de monumentos, no á la de documentos escritos, pues aun cuando no muy abundantes, algunos existen de estos últimos que atestiguan la existencia de aquella arte en la región gallega durante tan larga serie de centurias.

Muchos son los vestigios que de la civilización y dominio de Roma han surgido y surgen á cada paso en toda Galicia; mas tales vestigios

salen á luz de un modo que pudiera decirse espontáneo, y no por el esfuerzo del arqueólogo y el cuidado de las Corporaciones oficiales. Quizá si algún día se emprende una labor de exploración arqueológica en varios lugares, como Iria Flavia, Lugo, etc., pueda cegarse en parte la tan extensa laguna histórica, pues no acierto á explicarme cómo habiendo devuelto la tierra en que yacían sepultados, tesoros de la época prehistórica, no ponga de manifiesto la más pequeña presea de los días en que el arte de Roma imperaba en toda la Península, cuando tantos monumentos epigráficos, tantos vestigios de construcciones suntuosas, tanta riqueza numismática de esos tiempos se han recogido y recogen de continuo en las cuatro provincias gallegas. Y expongo esta duda, no porque crea que, en efecto, tal carencia de monumentos de ese género exista, sino porque me parece deplorable la indiferencia con que todos, Estado, Corporaciones oficiales y particulares, miran estas investigaciones, pues no hace todavía dos años, encontró cierto labriego en unas tierras cubiertas de restos de tégulas imbrices y planas de alfarería romana, circuidas aquéllas en gran extensión por un muro de recinto, encontró, repito, entre otros objetos, una lanza, monedas de oro de varios Emperadores y un collar también de oro, todo lo que fué á parar al crisol de un platero (1), pues nadie quiso comprar la alhaja. Así ha desaparecido un elemento de estudio para la historia de la orfebrería regional en ese período.

Y si de la dominación romana, de la cual, como he apuntado, tantos vestigios importantes se cuentan en la tierra gallega, no hemos podido recoger, hasta ahora, ni uno sólo del arte de la orfebrería, es lógico pensar, que de la época suevo-visigótica no se logre resultado mejor. Menos cultos, aun los mismos visigodos, su dominación, especialmente en Galicia, no fué tan duradera como la de los hijos del Tíber, y por estas causas es presumible que las artes todas, siguiendo el impulso inicial, apenas sintieran influencia de mayor cuantía con la dominación bárbara. Tal es la teoría que parece desprenderse de los hechos históricos, y sin embargo, en mi juicio, esa teoría no es exacta en todos sus extremos. Dominaba todavía Roma en el país, y ya Galicia, que sostenía relaciones seculares con Oriente, las extendiera á Bizancio, de donde vienen, apenas instalados los bárbaros en la Península-

(1) En Santa María de Ciudadela, á siete kilómetros de Sobrado de los Monjes, provincia de La Coruña. — Véase el *Boletín de la R. A. Gallega*, Agosto de 1909.

la ibérica, heresiarcas y sabios y artífices, como de Galicia van Generales y habían ido Emperadores á la sede de Constantino. Y esas relaciones con tan apartados pueblos siguen sosteniéndose, y presumo que al Dumiense y otros Obispos y fundadores llegados así del Norte de Europa como de las orillas del Bósforo y del Asia Menor, de Antioquía y Alejandría, acompañáronles monjes artistas y artistas laicos, que al fundar aquellas comunidades cual las de Samos, San Clodio, Dumio, etcétera, citadas por los escritores religiosos del siglo V, establecieron escuelas de oficios y artes, encauzando el gusto y la entidad, en general, por el derrotero latino-bizantino, el cual se hizo ancha vía al mediar el siglo VIII.

Mas todo esto no pasa de la categoría de hipótesis, fundamentada en los relatos históricos, de indudable autenticidad algunos de ellos, pero sin el apoyo de un solo monumento auténtico. Y la laguna sigue sin poderse cegar. y la historia, no tan sólo del arte del orífice, sino la de la cultura regional, sumida en tinieblas, lo bastante densas para que el juicio del investigador no pueda penetrarlas.

Por un fenómeno realmente curioso, el estudio que no es dable realizar acerca de la orfebrería de las épocas romana y visigoda en Galicia, es en parte factible, tratándose de la metalistería prehistórica. En gran abundancia se han encontrado alhajas de oro y plata y utensilios y armas de bronce y cobre de aquella edad, mientras que de estas otras más cercanas, dicho queda la carencia absoluta de las primeras y la escasez de las segundas La codicia de las gentes, sobre todo de las campesinas, fué la causa primera de tal fenómeno. La Chancillería de Galicia prohibió la apertura de *mámoas*, á que se dedicaban los habitantes de las aldeas cercanas á tales monumentos fúnebres, y por ese motivo surgieron cuestiones civiles y criminales sin cuento, pues la Hacienda se llamaba á la parte en los tesoros. Por fin de cosas, se regularizó la *apertura de mámoas*, y así vemos (entre otros muchos) al licenciado Pedro Vázquez de Orjas, dueño y señor del Coto de Becerril de Parga (Lugo), que obtuvo una Real cédula de Felipe II, fechada en Madrid en 26 de Mayo de 1609, para que *registrase en los términos de Padrón y Caldas de Reyes algunas sepulturas de gentiles, en que se entiende hay oro, plata y otras riquezas de mucho valor* (1). Puede supo-

(1) «Sobre apertura de mámoas á principios del siglo XVII»: A. Martínez Salazar. *Boletín de la R. A. Gallega*, Mayo de 1909, La Coruña.

nerse lo enorme de la cantidad de alhajas y otros objetos de la industria prehistórica que habrán desaparecido en cerca de cuatro siglos, durante los cuales no han cesado las gentes de remover *castros y mámoas;* todavía, y aun cuando ya muy de tarde en tarde, se encuentran hachas de bronce y cobre, torques de oro y brazaletes anteriores á la dominación romana.

El estudio de estos productos de la metalistería de tan lejanos tiempos, comenzó á iniciarse en Galicia en el siglo XVIII: pero no adquirió verdadera importancia, hasta que varios aficionados y eruditos dedicaron sus esfuerzos á penetrar en el fondo de la arqueología del país. A Teijeiro, Armesto, Arnao y otros autores regionales, siguió Villaamil y Castro, y con Villa-amil un grupo de inteligentisimos arqueólogos de profesión y aficionados, pero no por eso menos expertos, y el resultado de tales trabajos ha sido salvar bastantes preseas, las suficientes, para que pueda realizarse el estudio positivo de la metalistería prehistórica gallega y la formación de colecciones, así oficiales como particulares. De una de estas últimas, la más rica que conozco, es la descripción y estudio con que doy comienzo á estas notas para la historia de la orfebrería gallega.

II

ALHAJAS PREHISTÓRICAS

La erudición ha ido á buscar en Egipto inclusive, el origen de la palabra *torques,* para denominar el género de alhajas que motivan este estudio. Tito Livio, Estrabon, Virgilio en la *Eneida,* Aulo Gelio, en fin, hasta llegar á San Isidoro, cuantos historiadares y poetas de esos tiempos han mencionado el *torques,* todos han sido sacados á plaza para confirmar, de modo definitivo en el citado nombre, las piezas así conocidas. Dejo para más adelante exponer mis ideas acerca de la procedencia de tal collar, y por lo tanto, de su denominación arqueológica; pero yo creo, y lo digo desde luego, que ni genéricamente deberían señalarse como *torques* cuantas alhajas prehistóricas é históricas adopten las formas señaladas por la Arqueología, porque no todas han tenido el mismo destino.

El torques lo describe Rich en su *Diccionario* diciendo que es un

adorno de forma circular, hecho de un cierto número de hilos de oro arrollados en espiral, que llevaban como collar los galos, etc. Por su parte, San Isidoro *(Ethimol* , XIX, 31 11) nos dice que los torques *sunt circuli aurei ad collo ad pectus usque pendentes*, etc. A la vista tengo una fotografía que reproduce varios torques y brazaletes del Museo Arqueológico Nacional. Indudablemente algunos han podido ser utilizados: la flexibilidad de los hilos ó alambres de que están hechos, es suficiente para que se utilizasen como adornos del cuello y de los brazos; en cambio, los que voy á estudiar, como varios otros también del Museo Arqueológico, son de una rigidez absoluta. A tales alhajas no se ha referido ninguno de los clásicos citados, ni el insigne polígrafo autor de las *Etimologias*. Nada tienen de retorcido (aun cuando simulen en la ornamentación el retorcido) los llamados «torques celto-galaicos», de los cuales es la más completa representación la serie que aquí menciono.

Yo creo que bien pudieran denominarse de otro modo las alhajas de este género, porque ni están formadas de hilos, ni son *circuli aurei;* muchas de ellas (como puede apreciarse en las reproducciones que ilustran este trabajo) ni siquiera adoptan la forma semicircular. El *torques* era un verdadero adorno del cuello. Lo mismo acontece á bastantes brazaletes encontrados con los dichos *torques;* si, en efecto, algunos han podido adornar los brazos de sus dueños, en cambio otros jamás han tenido tal empleo; su rigidez no deja lugar á discusión sobre tal punto. Es, pues, indudable que esas alhajas, halladas todas en *mámoas* y *castros,* fueron construídas con fines puramente funerarios, y por lo tanto, no tienen nada de común con los *torques* y brazaletes á que se refieren los textos antiguos.

También pienso con Villa-amil, que debe desecharse la creencia de que esta clase de *torques* pudiera formar ó constituir un género de piezas de valor declarado, que se emplearan en el cambio y compra-venta de objetos de importancia, como parece que se inclinan á creer algunos autores que han tratado recientemente del asunto; y digo que debe desecharse tal creencia, porque buena parte de los torques que figuran en esta colección particular que analizo, los de la colección Villa-amil, los del Museo Arqueológico Nacional, el del Museo Arqueológico de Pontevedra, los recogidos en Bretaña é Irlanda en su mayoría, y muchos más que no recuerdo, son obras de carácter artístico y

pertenecen á siglos (salvo pocos ejemplares) en que la moneda fenicia y la griega, como seguidamente la romana, circulaba ya por todas partes. Y contrayéndonos á estos torques gallegos, es indudable que ninguno, en mi juicio, rebasa del siglo V antes de nuestra Era, é indudable también, que se conocía en el país la moneda casi desde los comienzos de su existencia, pues está fuera de toda duda el gran tráfico comercial sostenido por Galicia con Grecia desde la época Miceniana (1) con Fenicia, Egipto, Cartago, etc. De dos siglos y medio antes de Jesucristo se han encontrado en Iria Flavia monedas de Roma, y de cerca de cuatro, púnicas, en la costa de Ortegal. Así, pues, creo, que de seguir denominándose *torques* á estas alhajas rígidas, encontradas en monumentos militares ó sepulcrales de carácter celta, ó como tales clasificados, sea preciso distinguirlas en *torques* propiamente dichos y *funerarios* ó *votivos*. Y expuesto brevemente lo que entiendo por *torques*, voy á ocuparme en los que motivan este somero estudio.

* * *

Compónese esta colección (2) de doce piezas, entre *torques* y brazaletes, y once fragmentos. Todas estas alhajas son de oro, excepto un torques que es de plata y el más moderno. Entre dichas joyas se cuentan cuatro que debieron ser utilizadas por sus poseedores: tales son dos brazaletes, un collar y un aro ó pulsera muy fino. Los brazaletes están formados de una lámina de oro, de bello color de ambar, bastante flexible, que en una mide cuatro centímetros y medio aproximadamente de ancho y en el otro unos tres y medio. Este brazalete más estrecho es de mayor diámetro que el primero. La técnica es la misma en las dos preseas, y acusa un dominio perfecto de ella por parte del orfebre ú orfebres que las construyeron. Distínguese, sin embargo, por su mayor finura en los detalles, el segundo de los citados brazaletes. En ambas joyas se ha imitado, para ornamentarlas, una serie de medios junquillos; los del brazalete primero son más finos, pero en el segundo los limitan dos órdenes de perlitas repujadas, y en los extremos de la alhaja aparecen, también repujados, tres medios juncos; además se ven

(1) Véase *Galicia Antigua*: García de la Riega, Pontevedra, 1904.

(2) Es de la propiedad del Sr. D. Ricardo Blanco Cicerón, de Santiago, quien posee un rico Museo.

dos agujeros que debieron servir para pasar un cordón ó alambrillo con que unir los extremos para cerrar el brazalete.

Con este último se encontró un arito ó pulsera de que hago mención más arriba. Mide aproximadamente ocho milímetros de ancho y en los extremos tiene dos como á modo de presillas. La decoración la componen tres cordoncillos finísimamente trabajados, que limitan dos filetes. Las citadas presillas simulan también el cordoncillo. La exquisita finura y maestría de la mano de obra de esta alhaja, solamente es comparable á la de ciertos detalles de la famosa diadema de Jávea.

Estas tres piezas constituyen un grupo homogéneo desde el punto de vista de la decoración y especialmente de la técnica. Yo creo ver en los brazaletes que acabo de describir, un arte que se relaciona directísimamente con el que produjo la citada diadema de Jávea, y el que se adivina en las joyas que exornan las esculturas del Cerro de los Santos. Cierto que no son esas tres joyas de la colección Blanco Cicerón las únicas en que me parece atisbar la influencia de una corriente artística que, proviniendo del Oriente, da forma á la decorativa de las joyas del país, como las diera á las de Chipre y á las de Troya y á las de todos los pueblos de la cuenca mediterránea. El cordoncillo, el perleado á punzón y la soldadura, el hilillo torcido en cable, el trenzado, son elementos de ese arte, y que se advierten en estas tres alhajas santiaguesas, juntamente con elementos de decoración indígena.

El lugar en que se encontraron los brazaletes hállase en el interior de la provincia de La Coruña, y confina con la de Lugo, no muy lejos de la costa, pero en la ruta lucense que iba á Iria y en punto en que bifurcaban varios caminos que conducían directamente á los yacimientos auríferos de las montañas y ríos que, como el Sil y el Miño, forman parte del sistema hidrográfico y orográfico de las provincias de Orense y Lugo. El lugar es un *castro* del monte *d'os Mouros,* en Mellid, y realmente tengo como dato de gran interés que las tres alhajas, de técnica tan semejante, de traza tan parecida, las mayores sobre todo, hayan sido halladas juntas en el mismo sitio El oro de estas preseas es de 24 quilates, y pesan las dos mayores 140 gramos y 59, respectivamente; la pequeña alcanza cerca de 10 gramos.

La cuarta de las alhajas que creo que han servido para adorno de su dueño, es para mí un enigma de solución dificilísima. Constituyen dicha alhaja (que yo titulo collar para designarla de algún modo) un

grueso alambre áureo y nueve (no sé como dominarlas) cuentas, avalorios ó *dóas*, según expresión gráfica del dialecto gallego, de forma extraña y de distintos tamaños, que aparecen pasadas ó enristradas en el dicho alambre; las tales *dóas* son también de oro de un color ligeramente opaco broncíneo.

Por lo que atañe á la técnica de tan extraño objeto, el alambre, rudamente batido por el martillo, no ofrece singularidad alguna, á no ser los ganchos de los extremos que, como en los verdaderos *torques*, servían para el oficio de broches; las cuentas, perlas ó *dóas* ensartadas están fundidas, y tampoco presentan singularidad alguna, exceptuando su forma.

El enigma de esta alhaja consiste en averiguar si en efecto ha sido desde un principio tal collar, ó lo hizo la casualidad. Digo y pienso esto, por las circunstancias que precedieron á su hallazgo. He aquí lo ocurrido:

En un *castro* inmediato á la villa y puerto de Noya (provincia de La Coruña) llamado *Chaos de Barbanza*, pero que á pesar de su proximidad á la citada villa pertenece al Ayuntamiento de Boiro, encontraron varios muchachos, hacia principios de Mayo de 1893, ciertos objetos al parecer de bronce. Pocos días después ó poco tiempo después (de esto no estoy seguro) se descubrió una gran cantidad de los citados objetos, y no hubo chico ni grande que no poseyera alguno, y aun se recuerda el detalle de que en una boda de gentes paisanas, los convidados estuvieran tirándose, por divertimiento, docenas de los objetos dichos, que no eran otra cosa que perlas ó *dóas* como las del collar que estudio. Pasadas algunas semanas, todas las *dóas* del *castro*, juntamente con las piedras y tierra que las ocultaron, fueron arrojadas al fondo de la ría.

Ocurrióseła al padre de uno de los muchachos que primero encontraran las perlas, cuentas, avalorios ó *dóas*, recoger unas cuantas de las que aún conservaba y llevarlas á Noya á casa de un relojero con intención de venderlas si valían algo. El industrial, después de examinar tales piezas atentamente, le dijo que le compraría cuantas quisiera llevarle, pagándoselas á peseta. El buen hombre todavía le llevó algunas docenas, y entonces fué cuando en la rebusca de nuevas piezas se encontró el collar.

Creo de interés lo relatado, pues trae á la memoria otros yacimien-

tos de objetos prehistóricos de metales preciosos, que se hallaron en varios castros de la provincia de Lugo, y de armas y utensilios de bronce (1). Los primeros quizá fuesen acumulaciones de alhajas en sitios estratégicos, para sustraerlas al pillaje de los invasores (¿de los romanos?); los segundos más bien pueden considerarse como depósitos de fundiciones; pero el yacimiento de esas perlas de oro exclusivamente, es tan singular, que pienso si no sería conveniente proceder al reconocimiento del citado castro de Chaos de Barbanza. Quizá entonces se despejaría la incógnita con hallazgos importantes desde el punto de vista arqueológico.

El oro de este collar es de 22 quilates, y la alhaja pesa 135 gramos.

El único *torques* de plata de esta colección es del tipo corriente, y su forma muy aproximada á la descrita por los antiguos autores, y á la que Rich da como tipica en su *Diccionario*. En un principio creía yo que esta alhaja era romana, pues ostenta tres lazos, decoración bastante general en los torques militares de Roma; pero me hace dudar el *torques* de Cheste (huerta de Safa, Valencia) cuya descripción se debe al Sr. Mélida (2). Difieren ambos torques (el valenciano y el gallego) en que el alambre de que están hechos, en el primero es cuadrado y en el segundo es redondo, y en que, en lugar de los lazos ostenta el de Cheste «tres presillas en figura de cabezas de serpientes que á modo de colgantes le adornan, formadas, sin duda, de chapa», etc. (Ya volveré sobre esta alhaja.) El Sr. Mélida afirma como prerromano tal collar.

Ciertamente que no ofrece singularidad alguna saliente el torques de la colección Cicerón, pero la mano de obra acusa una gran habilidad y un dominio no menos grande de la técnica. Compónese dicha alhaja de un aro de plata, bastante grueso en el centro, formado por dos alambres retorcidos que separadamente describen los lazos, y se unen formando un solo alambre en los extremos, los cuales terminan en dos ganchitos, los cuales adoptan la forma de perillitas. En donde se funden los alambres para convertirse en uno, se ven cincelados circulos, ya rodeando el aro, bien á lo largo de él y entre hileras de puntos. Termina la decoración del torques, un fino alambrillo en forma de ca-

(1) Villa-amil y Castro: *Museo español de antigüedades*, III, pág. 545; IV, 50.
(2) J. R. Mélida: *Revista de Archivos y Bibliotecas*, 1902, pág. 161.

ble, que recorre todo á lo largo la inserción de los alambres gruesos.

Pesa este collar 107 gramos, y fué encontrado en 1884 en las inmediaciones del castro de la Recadieira (provincia de Lugo).

Notable por el tamaño y la decorativa, es el torques de oro que reproduce la fototipia. Fáltale una de las perillas terminales, que, como puede observarse en los torques de esta colección, tan sólo en los fragmentos de que hablaré más adelante, adoptan la forma más corriente, que es la ovoide.

Divídese este torques en tres partes desde el punto de vista de su decorado. La parte central y por la superior, lo está á su vez en tres zonas paralelas, separadas por finos hilillos, entre los cuales, y por medio de otros dos hilos dispuestos en espiral, se desarrolla una serie de circulitos al entrelazarse. Tal motivo lo limitan otros dos hilos también finísimos, uno retorcido y otro liso. Las partes restantes de la alhaja la decora un grueso alambre arrollado y cuidadosamente batido y soldado.

La perilla terminal es de fundición y se halla adherida á una chapita soldada al *torques*, como se advierte en el extremo de la alhaja que carece de tal apéndice. Ya he dicho que el alambre arrollado á los tercios exteriores está hábilmente redondeado por percusión, pero los hilillos que con tanta gracia decoran la parte central de la alhaja, no me parecen trabajados á martillo. La finura de tales hilillos y su perfecta redondez, el hilo que semeja un cable, compuesto de dos hilos sutilísimos, alejan la posibilidad de que hayan sido obra de martillo. No hay mano de obrero, ni de artífice, por hábil que sea, capaz de modelar por percusión hilos que, como los que forman el cable, no tienen el diámetro de un cuarto de milímetro.

El aspecto de esta pieza es realmente suntuoso, y la considero singular, pues no recuerdo que haya ofrecido semejante la región gallega, ni tampoco las del resto de la Península. Por su técnica merece capítulo aparte en el estudio de la orfebrería prehistórica celtibérica, pero todavía más digna de análisis es su decorativa. No cabe duda, en mi juicio, de la influencia de un arte aportado á Galicia, del Asia y de pueblos que cual la Frigia, la Licia, etc., descollaron en el trabajo de los metales preciosos. Los motivos empleados, como son espirales, rosetas, puntos en relieve, círculos concéntricos, los vemos cubriendo ciertas partes de estos torques, y en éste en que me ocupo, no tan sólo

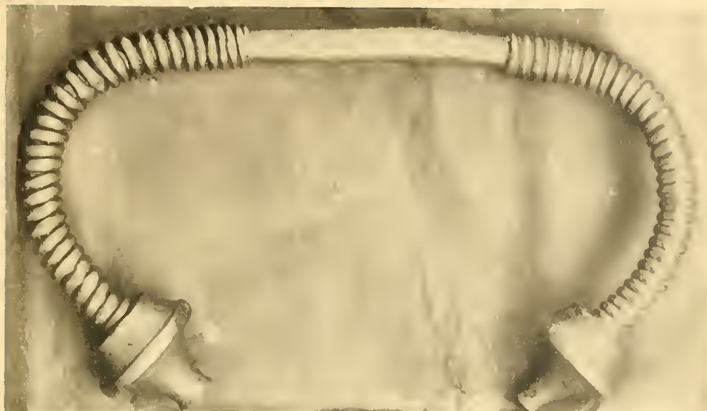
se ven las líneas serpeantes (1), sino la técnica de las alhajas de los pueblos citados, aplicada de un modo magistral. Contemplando tal pieza, así como los brazaletes y el arito ó brazalete pequeño de Mellid, pienso en que el arte de trabajar los metales nobles en la región gallega, ofrece dos aspectos, entre otros muchos, para el estudio arqueológico: el que pudiera considerarse indígena puro, y el que siendo también indígena, sufre influencias extrañas. El caso es averiguar las épocas sucesivas de esas influencias, atisbadas, según yo pienso y diré más adelante, por varios historiógrafos regionales y extranjeros.

También este torques ha sido hallado en un Castro del Ayuntamiento de Foz (Lugo), conocido en el país por *Cú do Castro*, y señalado en los mapas con el nombre de «Castro de Marzan». Es de oro de 22 quilates, y pesa 790 gramos.

Finamente trabajado (como para desmentir la afirmación de que tales piezas provinientes de las regiones del Noroeste, son rudas de aspecto y de técnica), aun cuando de forma menos original que la del anterior, es otro *torques* de esta serie. De sección prismática, como varios que, procedentes de distintos puntos de la tierra galáica, existen en la Academia de la Historia, en el Museo Arqueológico Nacional, en la colección particular de Villa-amil y Castro, en el Museo de Pontevedra, etc., éste ofrece una técnica impecable, así en sus remates, que parecen hechos á torno, como en el aro, de perfecta regularidad. Semejante le es otro *torques,* por lo que atañe á la maestría de la ejecución. Difieren ambos en que el primero es semicircular, y el segundo adopta la forma de C: en que las perillas terminales son más proporcionadas en aquél, y las aristas del aro vivas, mientras que las de este último están matadas. También difieren en el tamaño; el del segundo es mucho mayor.

Así como constituyen un grupo homogéneo los brazaletes de Mellid por sus formas y ejecución, así estos dos *torques* constituyen otro por las mismas razones: si bien han sido hallados en lugares bastante distantes, pues el primero procede de un castro que llaman de *Recadieira*, en las inmediaciones de Mondoñedo (Lugo), y el mayor, ó sea el segundo, en otro castro de la villa de Mellid (Coruña), pero no en el

(1) Collignon: *Archeologie Grecque*, pág. 16. París, colección Quantin Perrot, *La Lydie et la Trigie.*





Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

TORQUES DE ORO HALLADOS EN GALICIA

Colección del Sr. Blanco Cicerón

que guardaba los citados brazaletes. Son de oro de 22 quilates, y pesan 590 y 678 gramos, respectivamente.

Todavía mayor que el que acabo de citar, y también de forma de C, se mira otro *torques* en esta valiosísima colección, y se distingue además por la rudeza de su técnica. Se compone de una barra de oro, como de ocho milímetros de diámetro, en cuyos extremos tiene dos gruesas perillas terminales, de la misma forma que las de todos los *torques* aquí descritos. La fundición de dichas perillas está poco cuidada, y éstas son desproporcionadas. Un grueso alambre de oro rodea el núcleo en sus tercios exteriores: es irregular en su diámetro y se advierten en él claramente las huellas del martillo.

El contraste que ofrece este *torques*, tan rudo en su técnica como en su decoración, con los que dejo estudiados más arriba, es tanto más de notar cuanto que no tengo la alhaja por más antigua que aquéllos. En mi juicio, la diferencia consiste en que este *torques* es obra de mano inhábil; pues así lo que atañe á otros pormenores, como la forma de los apéndices terminales, el alambre arrollado en los extremos y la forma misma del *torques* no difieren de los ya conocidos de esta colección. Por otra parte, es preciso tener en cuenta el dato, de que ha sido encontrado en el mismo castro de la *Recadieira* en que se encontró el menor de los *torques* citados últimamente; detalle que lleva á pensar en que ambas alhajas, aun cuando de distinta mano y de valor material y artístico (desde el punto de vista de la mano de obra) distinto también, han debido ocultarlas á un mismo tiempo sus poseedores ó poseedor. El oro de esta presea es de 24 quilates, y pesa 1.460 gramos.

Termina la serie de alhajas completas que aquí estudio, con un brazalete y dos aros. Estos son simplemente dos brazaletes rígidos, formados con un trozo de varilla de oro, adelgazada hacia los extremos y de unos seis ó siete milímetros de diámetro en la parte central (1). Ambos aros los halló un labriego en un castro cercano á Lugo, en 1876. El oro es de 22 quilates, y pesan 90 y 99 gramos, respectivamente.

El brazalete propiamente dicho, simula cuatro aros en relieve. Tal pieza está hecha al fundido y es bastante gruesa En el Museo Arqueológico Nacional existen, entre las joyas ibéricas, varios brazaletes rígi-

(1) En una cueva ó escondrijo de Alviella (Portugal) se encontró un brazalete idéntico á éstos. Martins Sarmiento lo cree de tiempos fenicios.—Cartailhac: *Ages prehistoriques de l'Espagne*, etc.

dos, los cuales también simulan aros, pero en sentido de la convexidad para dentro. Este brazalete se encontró en un castro distante cuatro kilómetros del de *O Monte d'os Mouros* (Mellid), en 1881. El oro es de 24 quilates, y pesa 183 gramos.

Entre los fragmentos de torques merecen examen detenido tres: uno con perilla terminal; un trozo central y un medio *torques* con perilla. El segundo de estos fragmentos es un aro de sección prismática y aristas matadas, trabajado finamente. En las caras exteriores vese (con auxilio de la lupa) grabado á cincel, un motivo ornamental, compuesto de seis como á modo de *dientes de dragón* (así llamados por parecerse á las hojas de la planta parásita de ese nombre), en cada cara y dispuestos tres en sentido inverso de los otros tres. Enlazando la serie de tres dientes de cada lado, se ven (también con la lupa) dos hileras de cuatro cuadraditos, con una perlita en el centro, encerrados por un cuadrado, y á lo largo de las zonas decoradas, junto á las aristas, mírase asimismo un cordoncillo. Completan esta decoración, grabada ó cincelada, dos triángulos con tres circulitos y una perlita central.

El fragmento de la perilla tiene de notable la forma de ésta, que termina en un botón, en el cual, é inscripta en un circulo, hay una roseta de seis hojas, trazada con gran elegancia. Tanto el círculo como la roseta los forman una serie de diminutos puntos. El tercer fragmento está decorado con circulitos de perla central, bien formando ángulos, bien cubriendo á trozos, por completo, las caras exteriores del aro.

De los restantes fragmentos, tres terminan con bellotas, y el trozo de aro de uno de ellos es redondo.

Encontráronse tales fragmentos en distintos castros y mámoas de la provincia de Lugo (la más abundante en esta clase de vestigios) en los años de 1869 á 1883, y los adquirió el platero de Santiago, D. José V. Lorenzo (ya fallecido), en Lugo, Mondoñedo y Rivadeo. Son de buen oro y pesan: el trozo central decorado, 70 gramos; el punteado y con perilla terminal, 135; el de la perilla con roseta, 50, y los restantes, 48, 25, 25 y 20.

Sabido es, ó por lo menos así parece afirmarlo el estudio de las joyas denominadas iberas, que la técnica de éstas revela un conocimiento perfecto de la fundición y del forjado y retorcido de los metales. Yo añadiría que también de la soldadura al soplete ó por procedimiento análogo, y de lo que, andando los siglos, había de llamarse *niel*, pues





Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

JOYAS DE ORO HALLADAS EN GALICIA

Colección del Sr. Blanco Cicerón

creo ver en el grabado de la decoración del fragmento de los dientes del dragón arriba descrito, el comienzo de la manera burilada, que con pasta de esmalte, habia de constituir aquella técnica.

Y si por lo que atañe á los procedimientos, pueden decirse iberos los torques cuyos restos señalo, los motivos ornamentales recuerdan, en mi juicio, otros de carácter miceniano bastante acentuado. Por lo menos en algunos de los productos de la industria de esa época y procedencia, no es difícil señalar, no ya la roseta, sino también los triángulos terminados con los circulitos, perlitas y puntos, además de otros elementos ya indicados en este trabajo.

No menos importantes, desde el doble punto de vista de la técnica y del arte, son dos fragmentos de remates de alhajas de oro que yo creo femeninas, que con otros dos lisos forman un grupo distinto del de los torques, propiedad también de mi querido y respetable amigo D. Ricardo Blanco Cicerón. El tamaño de tales fragmentos, es el doble escasamente del que aparece en la reproducción que aquí ofrezco. Este dato es preciso tenerle en cuenta, para poder apreciar la habilidad desplegada por el artífice que construyó dichos remates. Ambos son idénticos en forma, tamaño y peso. La elegancia de su trazo, la finura del alambrillo que, soldado al aire, forma la parte principal de estas joyitas, la destreza y finura con que están repujadas las microscópicas perillas terminales, todo lleva á pensar en el exquisito arte del Renacimiento, aun viéndose en estos fragmentos, un gran parentesco con joyas etruscas y prerromanas de la costa de Levante de nuestra Península. Los otros dos fragmentos, uno es una sortija de forma de serpiente, y el restante es un pedazo de hilo de oro arrollado (metal del que están hechos los cuatro fragmentos). Estas últimas piezas son muy parecidas á las que señala Schlliemann en su libro *Micenas*, pág. 418, edición francesa, y da como sortijas.

Resumiendo: no porque yo crea ver reminiscencias micenianas ni varios otros detalles, así de técnica como de arte, singulares en algunas de estas alhajas, he de suponerlas de una antigüedad remotísima; pero no quiero dejar que pase en silencio, por lo que á mí corresponde, la presunción, cada vez más acentuada en cuantos estudian detenidamente la prehistoria ó protohistoria del país gallego, de la existencia en él de un arte adelantado y caracteristico, en lo que atañe á la metalistería, en siglos que muy bien pudieron haber sido los de las influencias

asiáticas, que de la Troada y Grecia vinieron á la Península, «en donde es casi seguro que fueron suplantadas muy tarde» (1). La historia nos confirma la antigüedad y la importancia de la metalurgia en España. Fundada Gadex en el año ó por los años 1100 antes de nuestra Era, dejó muy pronto de ser un centro para descender á la categoría de etapa en las navegaciones que los fenicios aventuraron por el Atlántico. El estaño (y otros metales) de las provincias de Beira (Portugal), Galicia y Asturias, llega á las colonias mediterráneas por el interior de la Península (2), y fuera de toda duda está, que en la costa Oriental de Galicia, sobre el Cantábrico, y cerca de la conjunción de este mar con el Atlántico, hubo factorías importantísimas, cuya fundación, atribuída á los fenicios, pudiera ser muy bien una repoblación, «pues desde que los navegantes de las regiones orientales del Mediterráneo conocieron estas orillas, se señalan por su abundancia los metales en el país; pero precisamente es de creer, que al informarse los fenicios de tal riqueza desde sus primeros viajes, se acredita la presunción de que ya se explotaba aquélla y de que se estaba en posesión de una industria bastante desarrollada» (3).

Este juicio que alude á la industria de toda la Península, se compadece, de modo irrebatible, con el resultado de recientes exploraciones en la citada costa cantábrica, como así lo demuestran interesantes restos, entre los cuales figuran unos capiteles de arte protodórico (4), con influencias egipcias, *pilos* para salazón, que Hübner da como fenicios en su *Arqueología en España,* etc. Además, Galicia fué una de las estaciones estanníferas más importantes de la alta antigüedad, y Bares, el artificial puerto conocido de los geógrafos de Roma por *Burum*, obra de fenicios, como lo atestigua con su escollera de enormes bloques sueltos, esfuerzo colosal realizado por gentes colonizadoras que tenían por costumbre fundar sus factorías en promontorios muy salientes, que reuniesen además la condición de Penínsulas de fácil defensa contra los dueños del territorio que tratasen de hostilizarlos (5).

En esa misma región de Galicia, donde tantos restos de las civiliza-

(1) Cartailhac: *Les âges prehistoriques de l'Espagne et du Portugal.*
(2) Idem íd.
(3) Idem íd.
(4) Maciñeira: *Burum*, Ferrol, 1908, pág. 6.
(5) Maciñeira Pardo: *Burum*, pág. 5. Ferrol, 1908.

ciones celta, fenicia, cartaginesa y romana han sido hallados, surgiendo continuo reliquias que, como ciertas monedas púnicas del tercer siglo antes de nuestra Era (y ya citadas más arriba), dos puños de espadas de antenas, llamados de Hallstadt (1), un ancla fenicia de plomo y el singularísimo bronce estudiado por el sabio arqueólogo D. Federico Maciñeira en el número 113 del Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, dan fe de una cultura y de un tráfico industrial considerable en muy apartados tiempos.

Y si en la costa septentrional gallega se registran datos de esa importancia, en pro de la presunción de un arte adelantado en el manejo de la metalistería en siglos tan distantes, no menos indicios, que confirman fehacientes pruebas, aporta el estudio de los restos que de la industria prehistórica subsisten en la parte Occidental y del Mediodía, especialmente en la costa del Atlántico. En el *Catálogo inventario* de la provincia de Pontevedra di cuenta de varios objetos *(torques* de oro, fíbulas del mismo metal, hachas de bronce y de cobre, etc.) hallados en la parte citada de Galicia y en la misma provincia pontevedresa, y apunté restos de construcciones que, cual las ruinas de la torre del promontorio de la Lanzada, faro de otro gran puerto y factoría fenicio, acreditan las indicadas presunciones.

Tampoco es posible negar la influencia directa de Grecia en la región gallega. La cantidad de palabras, nombres de lugares y geográficos que figuran en el dialecto; las formas que en algunos productos de la alfarería todavía subsisten; las tradiciones míticas que, mezcladas con las celtas, semitas y romanas se columbran al estudiar ciertas supersticiones y prácticas de carácter religioso, parecen indicar que dicha influencia no tan solo existió, sino que modificada por los acontecimientos históricos y por otras influencias extrañas, vino subsistiendo hasta rebasar los primeros tiempos de la baja Edad Media.

Pero sobre todo lo apuntado, incluso sobre todo cuanto han dicho autoridades de renombre indiscutible, tanto al estudiar varias regiones portuguesas de la cuenca del gallego Miño, en donde, según parece, se atisban en ciertos parajes (2) «los mismos cordones en relieve, las mis-

(1) Ambas piezas, propiedad del Sr. Villa-amil y Castro y del Sr. Maciñeira Pardo, se encontraron en la comarca mindoniense y en la de Ortegal, respectivamente.

(2) Cartailhac, op. cit., *Sabroso.*

mas espirales y meandros, las mismas *wastiscas* sencillas y flamígeras que se encuentran en numerosos objetos de los que Schlliemann descubrió en Micena»; como lo dicho respecto de la influencia micena (1) por otro ilustre extranjero; como lo escrito por varios arqueólogos nacionales y regionales, están los testimonios naturales en los yacimientos abandonados de oro, plata, cobre y estaño, que tanto en las montañas y ríos lucenses, como en las islas de la costa atlántica y cantábrica, como en varios otros parajes de la región, se pueden estudiar y aun explotar, como, en efecto, así se verifica. Además, nadie ignora ya que las *Casiterides* las señalan Pomponio Mela, Festus Avienus y otros escritores y geógrafos antiguos, en el país de los *celtas españoles,* ni tampoco es cosa de alta erudición, el averiguar que la manipulación de los metales preciosos estaba en Galicia en todo su apogeo, cuando dos siglos y medio antes de nuestra Era penetran en ella los romanos.

¿Procede en efecto el *torques* ó *torquis* (como quieren otros) de pueblos bárbaros, cual el galo, el celta, etc., ó proviene de los pueblos cultos orientales? El dilucidar este punto, significa tanto como establecer una afirmación categórica acerca de la procedencia, y por lo tanto, del carácter de la primitiva cultura de los indígenas en regiones como esta de Galicia. El Sr. Mélida (y no recuerdo si antes de él algún otro arqueólogo) señala un detalle importante para el esclarecimiento de ese punto, y tal detalle es el collar semejante á un *torques* que lleva el Rey Darío, en *la batalla de Alejandro*, representada en el famoso mosaico descubierto en Pompeya en 1833 y que se conserva en el Museo de Nápoles. No hago memoria de haber visto tal detalle en ninguna de las veces que he contemplado dicho mosaico, pero creo que el Sr. Mélida no lo confunda con algún otro del adorno del vencido Rey, pues en las reproducciones de unos relieves de la Sala hipostil del Palacio de Jerjes, que trae Perrot en su *Historia del Arte*, *tomo de Persia*, pág. 798, figuran con *collares retorcidos* varios personajes. Por lo demás, el detalle de la ornamentación que se advierte en el citado *torques* de Safa, como «semejante á la que se ve en los vasos pintados, chipriotas y variedad de objetos de procedencia oriental y griega» no indica otra cosa, que la influencia de dichos pueblos en las artes indígenas, y no la implantación de una costumbre, ó mejor dicho, de lo

(1) Paris, *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive.* Prissl, 1898.

que pudiéramos llamar un uso de alto carácter étnico, como parece significar la abundancia de *torques* hallados en Galicia, especialmente.

El problema quedará, según pienso, sin solución; pero lo cierto es, que tales alhajas las conocieron los romanos, en sus guerras con los pueblos de las Galias y de las regiones septentrionales de la Península ibérica. Y séame permitido emitir sin rodeos mi opinión, frente á cuanto han dicho acerca de ello los más ilustres arqueólogos: los *torques* de plata que de la serie Miró figuran en el Museo Arqueológico Nacional, así como el de Cheste, los creo de la época romana, sean ó no trabajo indígena, que este particular no echa por tierra mi creencia. Y tengo, en apoyo de esta presunción mia, las descripciones que de todos los collares de carácter militar romanos se han hecho y los que conozco. Verdaderas alhajas para ser usadas, no como la mayor parte de las gallegas aquí estudiadas rígidas y en mi entender de carácter funerario, los tales torques, además de la diferencia del metal, su construcción es enteramente distinta, como así tenía que ser si habían de servir de adorno á las personas.

En mi juicio, y como ya dejo dicho, las preseas de la colección Blanco Cicerón se remontan al siglo V antes de Jesucristo, algunas, otras no rebasan del III; y por lo que atañe al *torques* de plata, lo creo como los citados argenteos del Museo Arqueológico Nacional, que figuran (en mi entender con muy buen acuerdo) entre las alhajas romanas de esa época, á la cual se debe asimismo el citado de Cheste.

RAFAEL BALSA DE LA VEGA.

(Continuará.)

ESCULTURA EN MADRID

desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días.

ADICIONES Y RECTIFICACIONES

I

Los Crucifijos de Madrid.

Crucifijo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. — Sobre esta hermosa imagen publicamos la siguiente nota en el *Boletín* de la Corporación (segunda época, núm. 11), correspondiente al 30 de Septiembre de 1909:

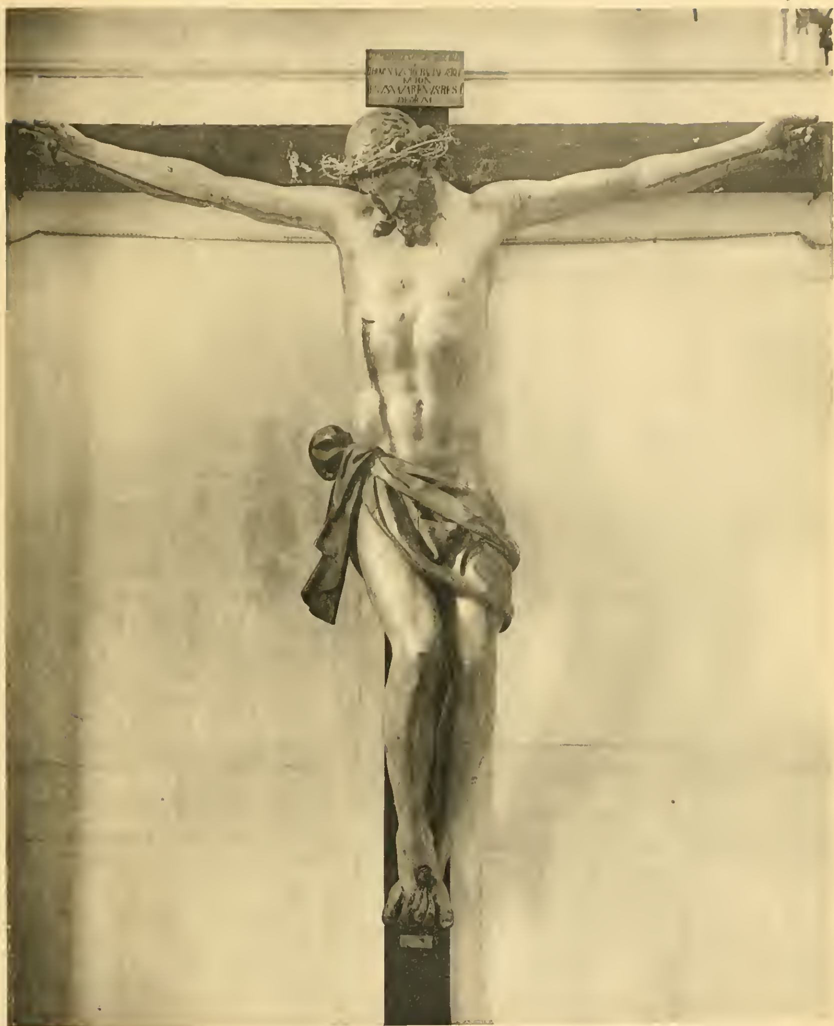
«El Crucifijo de gran tamaño que se conserva en el antiguo Oratorio, hoy Despacho del Secretario general, era atribuído comúnmente á Alonso Cano, siendo ésta al parecer la opinión de Ceán Bermúdez, en contra de lo que declaran su factura y su estilo.

»Es obra notable, bastante barroca, con detalles muy bien hechos, que revelan la intervención de un escultor que no tiene nada de adocenado. Fué quizá restaurada, y en estos retoques perdió algo de su primitivo carácter; pero á pesar de las modificaciones se observan en ella los suficientes rasgos de la talla primitiva para reconocer que no son éstos de los que dominan en las del célebre escultor granadino que se estimaba por su autor.

»¿Se equivocó realmente Ceán á pesar de sus grandes conocimientos artísticos? ¿Procede la falsa atribución de haberse confundido esta imagen con alguna otra que ocupó antes el mismo lugar? La lectura de los sucesivos Catálogos de las Colecciones de la Academia da bastante luz para resolver el problema.

»En el de 1817, página 28, bajo el epígrafe general *Oratorio* y el particular *Escultura en la misma sala*, se lee: «49. Un Crucifijo de mayor tamaño que el natural, de Alonso Cano».

»Este mismo dato, en idénticas condiciones y con el mismo núme-



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

CRUCIFIJO

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

EN EL DESPACHO DEL SECRETARIO GENERAL



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

CRUCIFIJO (Detalle)

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

EN EL DESPACHO DEL SECRETARIO GENERAL

ro de orden se consigna en la página 31 del de 1818 y se repite en la 35 del de 1821, con la única diferencia de ser aquí el 52 el número que corresponde al objeto.

»Desaparecen en cambio las indicaciones de género análogo al llegar al de 1824, que no declara la posesión por la Academia de ningún Crucifijo, y al de 1829 en que tampoco se cita imagen alguna de Jesús en la Cruz.

»De la lectura de los Catálogos se deduce ya, que entre 1821 y 1824 debió salir de los salones de nuestra Corporación el Crucifijo atribuído á Alonso Cano, y que cinco años más tarde no había sido substituído todavía por ningún otro.

»Hasta aquí llegan los datos publicados.

»¿Adónde se destinó el Crucifijo?

»¿En qué fecha fija y por qué salió de la Academia?

»La investigación que no puede continuarse en las páginas impresas, se termina felizmente en notas manuscritas, gracias á uno de los ejemplares del Catálogo de 1817 que ha guardado cuidadosamente el inteligente Oficial primero de esta Secretaría, D. Tomás Cordobés, tan devoto de los estudios artísticos y eruditos.

»Tiene este ejemplar una multitud de anotaciones marginales y cuartillas intercaladas entre las páginas y pegadas á ella con indicaciones precisas escritas unas y otras de la mano de Ceán Bermúdez, según revelan la forma de su letra y su singular modo de escribir algunas palabras.

»Entre las páginas 28 y 29 se halla colocada una de las últimas y en ella se lee:

»Sala 8.ª ó del Oratorio.

»N.º 49. Un Crucifijo de tamaño natural. «Fué entregado al Padre Abad de Montserrat en 10 de Marzo de 1824, en virtud de Real orden de 15 de Febrero de dicho año».

»Esto explica porqué no aparece en la lista de obras de 1824 ni en la siguiente.

»De los datos que nos ha comunicado luego con gran autoridad para ello nuestro querido pariente y amigo el Auditor de la Rota, D. Enrique Reig, resulta que el Crucifijo atribuído á Alonso Cano pasó por una serie de transmisiones del primitivo Montserrat á Santa

Isabel, donde hoy se guarda, y es el que hemos publicado en una fototipia del número correspondiente al tercer trimestre de este año del Boletín de la Sociedad Española de Excursiones?

»Después se han encontrado: la orden de 28 de Febrero de 1824, firmada por D. Martín Fernández de Navarrete, comunicando la Real orden de 15 del mismo mes para que la Academia devolviera la susodicha imagen; la copia del recibo dado al entonces conserje de nuestra Corporación, D. José Manuel de Arnedo, en el que consta que se ha hecho de nuevo cargo del Santo Cristo de Alonso Cano la Comunidad del Monasterio Benedictino de Nuestra Señora de Montserrat de esta corte, y el oficio contestación al del Sr. Navarrete, en que se dice que la sagrada efigie ha sido entregada á Fr. Esteban Aló y que éste satisfizo al «Director de Escultura, D. Pedro Hermoso, 1.200 rea- »les que, según su cuenta, había adelantado *para la restauración y com- »postura de dha Efigie* en virtud de orden del señor Vice-Protector».

»Por el texto de los tres documentos quedan plenamente demostrados los siguientes hechos:

»1.° Que el Crucifijo hecho por Alonso Cano para la iglesia del Monasterio Benedictino de Nuestra Señora de Montserrat, en la calle Ancha de San Bernardo, se trajo á la Academia en la guerra de la Independencia para salvarle de las profanaciones que cometían en los templos los soldados del ejército invasor.

»2.° Que llegó á esta Casa en un estado de deterioro que hizo necesaria su compostura y restauración, pudiendo ésta haber sido ejecutada por un escultor desconocido ó por el mismo D. Pedro Hermoso, punto que no queda suficientemente dilucidado, porque el señor Hermoso no declara que los 1.200 reales sean honorarios suyos, sino reintegro de suma adelantada.

»3.° Que el antecitado Crucifijo salió de la Academia en 1824 y no ha vuelto más.

»En el momento de la exclaustración debió pasar, como otras muchas imágenes, por varios locales hasta ser colocado en donde hoy se encuentra, de ser ciertas las noticias que se nos han comunicado; y la radical restauración y compostura que hubo de sufrir explica que queden sólo en él algunas reminiscencias de las obras del célebre escultor granadino del siglo XVII, con muchas líneas que acusan el modo de hacer de los comienzos de la centuria décimonovena.

»De lo consignado se deduce también que el Crucifijo que hoy se ve en la Secretaria de nuestra Casa se puso aqui en fecha posterior, como ya se ha dicho, al 1829. El ya nombrado Sr. Cordobés, revuelve con celo, por encargo nuestro, todos los legajos del Archivo buscando los documentos que puedan resolver las dudas en este asunto, y sólo como noticias anticipadas diremos, que hay vehementes sospechas de que se trajo por orden superior, del depósito de imágenes formado provisionalmente en los momentos de la exclaustración.

»Como ya hemos consignado en un trabajo anterior, lleva un papel pequeño, pegado en la parte inferior del árbol de la cruz, que dice *Soledad*, y sobre él se hallaba otro en que se leía *Monserrat*. ¿Era esta la leyenda que tenía escrita el que se entregó en 1824? ¿Quiso alguien sostener con este nombre la atribución á Alonso Cano imposible de fundar sobre los caracteres artisticos?

»Es lo único que queda sin resolver. La cuestión no toca ya afortunadamente ni al destino, conocido, que se dió al Crucifijo de Alonso Cano, ni á la época en que vino á nuestro poder el que hoy poseemos. Podría tener en cambio mucha importancia en la determinación para éste de la procedencia, fecha justa de su entrada en nuestras colecciones y nombre de su autor.

»Hemos tenido que ir rechazando por nosotros mismos y uno tras otro cuantos supuestos nos habíamos formulado á título de hipótesis muy falibles para resolver el último extremo, y este es el momento en que nos es todavía desconocida la paternidad de la bella imagen.

»Existió también en la Academia otro tercer Crucifijo, colocado asimismo en el despacho del Secretario general, frente al que queda, viéndose todavía en el muro las escarpias que le sostenían. Fué cedido en 21 de Febrero de 1891 al «convento fundado en el Baztan para la educación de individuos destinados á las misiones de nuestras posesiones de Ultramar». Eran desconocidos su autor y su origen. Se le estimaba por los que le vieron en esta Casa, inferior al que hoy se conserva en ella».

Después de publicada la nota anterior, hemos seguido estudiando la obra, la han estudiado también con excepcional interés los señores D. Elias Tormo, D. José Gómez Moreno y D. Manuel Allende-Salazar. Los tres citados son arqueólogos de excepcional competen-

cia y han demostrado siempre su mucho amor por los estudios artísticos y una indiscutible seriedad para proseguirlos.

Gómez Moreno, apreciando el estilo, y Allende-Salazar, por razones de procedencia, creen que este Crucifijo es el que hizo Alonso Cano para Montserrat. El Sr. Tormo se dejó seducir al pronto por la autoridad de estas opiniones, según nos dice en una erudita carta, pero días antes de dar su última conferencia en el Ateneo, concibió serias dudas sobre la legitimidad de dicha atribución, y de ellas logró que participara también el Sr. Gómez Moreno.

Como se puede juzgar por estas vacilaciones en personalidades de tan singular inteligencia y amplios conocimientos, la imagen es de muy difícil clasificación para todos los que, como ellos, toman estos asuntos en serio y no se dejan arrastrar por ligeras impresiones. Nosotros insistimos en nuestro primer punto de vista; es más, pensamos de buena fe que si llegara á demostrarse, lo que no creemos, que esta fué la efigie hecha por Cano para Montserrat, habría que admitir también que carecía de varios de los principales rasgos característicos de la labor del eximio escultor del siglo XVII.

La opinión de Allende Salazar tiene en su favor algunas consideraciones de carácter muy lógico, además de las que él estima pruebas documentales de procedencia. Por todo lo que contiene nuestra nota queda bien demostrado que el Crucifijo en cuestión salió de la Academia; pero parece muy natural que al verificarse en el año de 1836 la exclaustración de los frailes y sacarse las imágenes de sus iglesias para repartirlas entre diversas Corporaciones, la nuestra eligiera de preferencia una de las que ya había guardado en su local.

Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que en esa época pasaron á la Academia dos imágenes de Jesús crucificado, colocadas ambas en el antiguo oratorio, conforme antes se ha dicho, y por un lado parece natural que al ceder una al Baztan, se cediera la que no se estimaba de Cano; pero es también posible, que al tenerse que decidir entre las dos, se cediera ésta por haber perdido gran parte de su mérito en los retoques de los días de Pedro Hermoso, y se conservara la que hoy existe por su excepcional belleza y el acierto con que están modeladas algunas de sus porciones, la cabeza sobre todo, dentro de su barroquismo.

Las efigies de los templos suprimidos se aglomeraron primero to-

das en el depósito del Rosario. Allí se puso á cada una una etiqueta para marcar su procedencia, y ésta debió ser la que dice *Soledad*, á los pies del Cristo que estudiamos, porque el aspecto del papel, el carácter de la letra, etc., son los mismos que en los demás documentos de igual fecha. El papel que decía Montserrat estaba sobrepuesto, y como es de indiscutible letra de Ceán Bermúdez, y éste murió en 1829, debe sospecharse que era el colocado en la imagen que salió de la Academia, y que alguien, con indiscreto celo, colocó de nuevo en ésta.

De esta procedencia declarada en la etiqueta pueden nacer otras sospechas muy remotas que consignamos aquí para que no falte ni uno solo de los elementos de juicio, ni aun aquellos que pudiera creerse menos fundados. En otra segunda carta que nos ha dirigido el Sr. Tormo, nos recuerda unas palabras de Palomino, por las cuales parece demostrarse que en el convento de la Victoria, á continuación de la capilla de la Soledad, había otra capilla, en la cual se veneraba una imagen del *Cristo del Amparo.* Pudo ser éste el que hoy se encuentra en la Academia.

¿De quién era la escultura? Para la capilla de la Soledad hizo Gaspar Becerra la Virgen de esta advocación, imagen de vestir que hoy se guarda en la Catedral. No creemos que el Crucifijo de la Academia pueda atribuirse á este autor, pero algo hay, sí, en él que sabe ligeramente á tradición de Miguel Angel, ó de su discípulo en España, Becerra, unido á bastante que trasciende, por el contrario, á tradición castellana.

Hay otra indicación que, aunque parezca pequeña, no debe despreciarse en la resolución de un problema que tantas dificultades ofrece. Al citar Ceán Bermúdez en su *Diccionario*, tomo I, pág. 220, esta obra de Alonso Cano, dice:—Monserrate—Padres Benedictinos: «El célebre Crucifijo de escultura, del tamaño del natural, en una capilla del lado de la Epístola», y el cuerpo del Salvador en el de la Academia mide *dos metros diez centímetros*, contados desde nuca á talón, que es un tamaño bastante mayor del natural. En los catálogos de la Academia anteriores al de 1821 se dice en cambio «de tamaño mayor del natural».

Lo único que puede afirmarse, sí, del desconocido autor de esta efigie, es que era un buen escultor, que sentía el arte dentro de una

época de no gran pureza de líneas, y que en su mente se habían amalgamado elementos muy diversos recibidos en su educación, con los cuales hacía un sincretismo en sus obras.

CRUCIFIJO DE SANTA ISABEL.—El Cristo de Santa Isabel no parece ser tampoco el de Alonso Cano.

La persona, muy conocedora del destino que se había dado á cada una de las imágenes de los templos que se han suprimido en Madrid, que nos indicó que procedía de Montserrat, no se equivocaba; sólo que el Montserrat donde había estado era el Hospitalillo de este nombre de la plaza de Antón Martín, y no el convento de la calle Ancha de San Bernardo, hoy Galera de mujeres, que es para donde se hizo la célebre imagen del escultor granadino.

¿Dónde se halla la que estimaron todos los contemporáneos espléndida obra del célebre escultor granadino? Hasta el presente no lo hemos podido averiguar. Si admitimos sólo con grandes reservas, y poniendo en la fototipia un interrogante, esta atribución para el de Santa Isabel, á pesar de que su supuesta procedencia parecía autorizarla, con mayores reservas todavía deberíamos consignar otras atribuciones á Alonso Cano, que se hallan tan poco justificadas como aquélla por sus líneas y que no tienen siquiera en su favor la similitud de nombre en el origen.

Teniendo en cuenta lo consignado en la nota anterior, en las indicaciones sobre el Crucifijo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se comprenderá bien en donde estriba la mayor dificultad para encontrar el de Cano, mientras una serie de documentos fehacientes y completa no trace todo el camino seguido en las traslaciones de la bella efigie hasta el sitio donde hoy se guarde. Llegó á la Academia lastimosamente destrozada; allí se la sometió á la extensa restauración, para la que adelantó los fondos Pedro Hermoso; de cómo se hacían estos trabajos en una época en que cada uno estimaba más sus creaciones que las legadas por otros siglos y en el que existía más amor á las formas de la antigüedad clásica que á las de nuestros grandes imagineros, nos dan cuenta otras restauraciones conocidas, y es muy de sospechar que en esa efigie tan buscada haya más líneas de comienzos del siglo XIX que formas é inspiraciones del XVII, haciéndola ya irreconocible.

Sobre éste y otros puntos de escultura en Madrid, nos dirigió hace tiempo una carta el erudito investigador D. Francisco Belda, que es uno de esos hombres que en España trabajan en silencio, contribuyendo de un modo eficaz al desarrollo de la cultura. Creemos que son muy interesantes los datos que contiene y por eso la publicamos. Hay que advertir que parte de las aspiraciones que formula con fecha de 10 de Enero de 1910, habían sido ya satisfechas en Septiembre de 1909, en la nota antes transcrita del *Boletín de la Academia,* que no había llegado indudablemente á su noticia. La carta dice así:

«Leo con verdadera complacencia su interesante estudio sobre la Escultura en Madrid, y vivamente desearía que cuantos puedan aportar datos ú observaciones conducentes á la mayor ilustración del asunto, lo hiciesen, como justa correspondencia á la hermosa iniciativa de usted, en orden á la rehabilitación de la rama más original del Arte español, la más hondamente sentida por nuestro pueblo y la menos comprendida por nuestros críticos.

»Por mi parte, á la vez que una calurosa felicitación á usted, me atrevo á transmitirle algunas notas, con el deseo, no de que se publiquen, sino de que usted las depure y vea si son de algún aprovechamiento en la redacción definitiva de su trabajo, para publicarlo en tomo aparte, como es de desear que lo haga.

»En el frustrado Museo Nacional de la Trinidad hubo algo de Escultura cristiana que pudiera haber sido núcleo para la formación de una galería de imágenes, en mal hora sustraídas al culto, pero á lo menos expuestas á la «devoción» de los artistas. Allí estuvo una Magdalena atribuída á Alonso Cano, que tal vez sea la que más certeramente atribuye usted á Pedro de Mena, y ha logrado ver en la clausura de las Salesas; allí el yacente San Francisco de Regis, de Cornachini, frontal de altar que ha echado de menos nuestro ilustre consocio Tormo al reconocer en las Descalzas parte del retablo dedicado á dicho santo jesuíta en el lado Sur de la iglesia del Noviciado; allí el Salvador marmóreo, creído de Gaspar Becerra, y que, con menosprecio del art. 351 del Código civil, se ha estimado «escombro» en el derribo del antiguo Ministerio de Fomento, yendo con otras estatuas á dar en las tiendas de antigüedades, y luego no sé adónde, cuando el Estado desistió de «comprar»... lo que era suyo; de allí tal vez pudo obtener la Sacramental de San Luis parte del retablo del Novi-

ciado para altar de la capilla de su Cementerio, y de allí ó de muchos de los templos derribados pueden proceder imágenes hacinadas en los que subsisten, ó llevadas á pueblos cercanos, como el hermoso Crucifijo de Arganda, ó adquiridas por particulares, como los Crucifijos de Escuela de Cano, destinados recientemente á Torrelavega y al panteón de Torreánaz.

»Pero la Escultura del Museo Nacional se dispersó y aun su pintura, y calculo que será ahora problema indescifrable el de averiguar dónde paran innumerables despojos del aluvión desamortizador, sobre todo cuando los procedentes de manos muertas, tras breve estancia en indecorosos depósitos, hayan caído en manos vivas.

»No ocurrió esto por fortuna con el famoso Cristo crucificado de Recoletos, que puede entenderse da usted por perdido, y que obra celebrada de Mena (no de Pedro, sino de su padre Alonso) pasó al Carmen descalzo, hoy Parroquia de San José, donde recibe espléndido culto bajo la advocación del Desamparo.

»Ojalá pudiera decirse lo mismo del celebérrimo Crucifijo de Alonso Cano, que en Madrid se reputaba su obra maestra, y fué sin duda simulacro venerado de la devoción popular y arquetipo imitado por muchos valientes escultores hasta entrado el siglo XVIII. Los citados Cristos Crucifijos, de Anaz y Torrelavega, otros que vemos en las iglesias madrileñas, y más remotamente, el mismo que, procedente del Hospital de Montserrat, está ahora, según usted ha averiguado, en Santa Isabel, ofrecen todos el sello del influjo de Cano, si bien el último, por el plegado de paños y carácter general del modelado, más parece obra de los tiempos de Ponzano, Piquer y los Bellver, de hace cincuenta años; pero hasta qué punto alguno de ellos pueda aproximarse al original ó merecer el dictado de «repetición», no podemos decirlo hasta que usted realice el «milagro» de que el original parezca.

»Porque es el caso, señor Presidente, que la referencia adquirida por nuestro respetado amigo D. Enrique Reig, y que usted acepta, aunque bien parece que su sagacidad artística no se rinde enteramente á estimar obra de Cano el bello Crucifijo de Santa Isabel, es del todo aventurada; porque Cano no hizo su célebre imagen para la iglesia de Montserrat, adjunta al Hospital de la Corona de Aragón, que hemos conocido en la plaza de Antón Martín, sino para el templo

de Montserrat, que los Benedictinos emigrantes del monasterio de Montserrat de Cataluña, á consecuencia de la rebelión catalanista del siglo XVII, y refugiados en Madrid, fundaron al final de la calle de San Bernardo, después de hallar efímero albergue en una quinta llamada, según creo, del Condestable, y sita en el Arroyo Abroñigal. En el Montserrat de la calle Ancha de San Bernardo, ahora ruinosa prisión de mujeres, vulgo Galera (desde que por 1840 y tantos se entregó á la Junta de cárceles), hubo Comunidad de Benitos hasta la exclaustración afrancesada; en su iglesia, siempre inconclusa, fué sepultado el príncipe de los genealogistas, Salazar y Castro, cuya biblioteca enriqueció la del convento, y de aquélla fué llevado el Crucifijo de Cano á la Academia de San Fernando, según todas las referencias.

»¿Cabe error en esto? Yo no lo concibo. Ceán Bermúdez, que había admirado la imagen cuando recibía culto, que era testigo presencial de los sucesos de la francesada, y que contribuiría como el que más á solicitar para la Academia la posesión de la imagen, á la vez que otras Corporaciones reivindicaban la biblioteca, ¿podía ser víctima de un cambio tan burdo, ni capaz de confundir aquella efigie con la que queda en la Academia, ni ser autor de lo que piadosamente llama usted «artificio», y yo llamaría necia ó inconsciente superchería de pegar ese papel donde dice «Montserrat», sin tomarse el trabajo de despegar previamente el que consigna que tal Cristo procede de la Soledad?

»Convendrá usted conmigo, en que es prudente suspender el juicio, y aun más lógico inclinarse á una respuesta negativa hasta que con más claros indicios se nos demuestre la probabilidad, al menos, de suposiciones sólo basadas en la pegadura de una etiqueta, porque tengo por cierto que no será usted de los que siguen la moda de desconocer los méritos de Ceán, siquiera los cimientos de su obra no fuesen suyos, como él noblemente confiesa á cada paso, y aunque el edificio que llegó á construir necesite de continuo rectificaciones y ampliaciones sucesivas.

»Con no haber visto Ceán la centésima parte de lo que describió, había visto mucho; con no ser infalible, acertó muchas veces por su propia cuenta; con no ser de gusto irreprochable, lo tuvo más depurado que muchos de sus coetáneos, y con todas sus deficiencias,

prestó un servicio inestimable á la cultura artística de nuestra Patria, labor de que no supieron aprovecharse los hombres de la primera mitad del siglo XIX, y en que entraron á saco los de la segunda mitad, sin hacer lo que aún podía hacerse, y era más fácil que ahora para perfeccionarla. De todas suertes, lo que parece libre de toda mácula en Ceán es su amor al Arte, su minuciosidad distributiva y su probidad literaria, y siendo esto así, ¿no le parece á usted que hay motivos más que suficientes para creer lo que nos dice al afirmar que el Crucifijo de Montserrat pasó á la capilla de la Academia, aunque ya en ella no se encuentre, y que el papel con el letrero de mano de Ceán, si es suyo, ha podido ser puesto donde se encontró por alguien que lo hallase y creyera ser aquel su sitio? Por lo menos puedo asegurar á usted, que la noticia de haber salido de la Academia el Crucifijo de Cano no es cosa nueva, porque recuerdo perfectamente haber leído primero que fué á la capilla de la Cárcel Modelo, y luego que no fué allá, sino á cierta iglesia de un pueblo de Navarra, lo que de ser cierto, tal vez pueda comprobarse en la Secretaría de la Academia, si bien no deja de extrañar que Madrazo, en 1880, lo creyese «aún» en Montserrat, y el P. Alarcón, en un opúsculo sobre el Cristo de Torrelavega, lo atribuyese al Hospital de aquella denominación, con evidente confusión entre uno y otro Montserrat.

»Que el Crucifijo de Cano no pasó directamente del monasterio de Montserrat al Hospital del mismo título, parece indudable, pues por lo menos nadie lo ha dicho; que estuvo en la Academia, es casi evidente; que pudo coexistir allí con el de la Soledad, no puede negarse; que frente al de la Soledad había unas escarpias que pudieron servir para sostener el de Cano, lo he visto yo, y que hay noticias diversas de haber salido éste de la Academia, es un hecho.

»Ahora á usted toca, por muchas razones, la misión y la gloria de despejar esa incógnita, y en su caso, si fuera posible, la de reivindicar para la Academia el Santo Cristo de Cano, si no recibe culto en alguna iglesia de Madrid.

»Respecto del de la Soledad, bien pudo pertenecer á la capilla famosa adjunta á la Victoria, y como obra anónima y de mérito secundario, no ser mencionado por Ponz ni Ceán, siendo fácil que, á pesar de todo, se mencione en alguno de los varios libros inéditos que sobre aquel convento existen en la Sección de Manuscritos de la Bi-

blioteca Nacional. Punto es esto de menor interés si se le compara con el de precisar el paradero de la única obra escultórica de Alonso Cano, de indudable autenticidad, que existió en las iglesias de la corte, y que de ningún modo puede identificarse con el Crucifijo llevado del Hospital de Montserrat al convento de Santa Isabel, á juzgar al menos por la hermosa fototipia que acompaña al trabajo crítico de usted, y si no padezco verdadera ofuscación al estimar que entre las esculturas de Alonso Cano, tenidas por auténticas en Andalucía, y esa otra representación del Hombre-Dios, media un par de siglos de evolución artística.

»Sobre este punto especial, yo ruego á usted que haga particular estudio, y si merezco que maestro tan competente incline su opinión á lo que en mí es convicción, me consideraré con ello muy honrado.

»De usted atento s. s. q. l. b. l. m. = *Francisco Belda.*»

10 de Enero de 1910.

CRUCIFIJO DE RECOLETOS.—Es completamente exacto lo que acerca de esta imagen se consigna en la carta del Sr. Belda. Nosotros dimos por perdido, y con razón, el que Ceán Bermúdez (tomo III, página 112) pone entre las obras de Pedro de Mena. Pero es claro que habiendo existido en Recoletos uno de Alonso de Mena y siendo éste el que hoy se encuentra en el Carmen de la calle de Alcalá, debe pensarse que el dato del autor del *Diccionario de artistas españoles* es un dato equivocado, porque no es probable, aunque sí posible, que en el mismo templo se hubieran guardado uno de Alonso de Mena y otro de Pedro, y que este segundo se extraviara hasta el punto de no quedar ni rastro de su destino. Por tal error, caso de que lo sea, y bastantes más que tenemos anotados, se ve que no se pueden acoger sin reserva las indicaciones de Ceán, sin que por ello se rebaje lo más mínimo el mérito del autor. Todo el que publica una obra de conjunto sirve á la ciencia hasta con sus mismas equivocaciones, porque sin ver las lagunas en un cuadro general, no es posible rectificar aquéllas ni llenar éstas.

Esta imagen se halla *sin policromar,* presentando un color muy obscuro la madera en que está tallada.

OTROS CRUCIFIJOS NOTABLES. — En el Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la antigua Casa ducal de Osuna, expuestos en el «Palacio de la Industria y de las Artes», redactado competente y concienzudamente por D. Narciso Sentenach, se lee en la pág. 99, sección tercera. Esculturas:

«*Alonso Cano.*—387. Cristo crucificado, sobre una cruz de ébano con menudas incrustaciones metálicas, colocado dentro de una urna tallada en forma crucífera. (Bronce.—Alto de la escultura de los pies á la cabeza, 0,22.)

»*Escuela de Alonso Cano.*—388. Cristo crucificado.—Tamaño natural. (Madera).

»389.—Cristo crucificado. Cruz de ébano, con el *Inri* y una calavera de la propia materia del crucifijo. (Marfil.—Mide de la cabeza á los pies, 0,30.)»

El señalado con el núm. 388 como de escuela de Alonso Cano, de madera y tamaño natural, fué adquirido por D. Eugenio de Lemus y enviado al nuevo templo construído en Torrelavega, donde se le venera y se le guarda como una joya.

Es una hermosísima imagen, que si no es del célebre escultor granadino, merece serlo. Cuantos artistas le han estudiado están conformes en esta apreciación.

II

Grupo de la Sra. Viuda de Iturbe y de su hija.

Hemos citado ya esta obra en la biografía del Sr. Blay.

Es un grupo encantador, en que el artista ha podido mostrarse como tal, sin dejar de ser fiel á la realidad.

Las dos cabezas están modeladas como de su mano.

Al cariño lleno de ansias de besos que se refleja en el rostro de la niña, responde la ternura profunda, seria y reflexiva que se acusa en el de la madre. Se ve que aquella mujer de excepcional talento piensa al mismo tiempo que siente. Ama con ese amor intenso, el mayor y el más sincero de los que la naturaleza ha puesto en el corazón del hombre, y se preocupa, á la par, de los destinos del ser querido, que

32



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

GRUPO DE LA SRA. VIUDA DE ITURBE Y SU HIJA PIEDAD
por Miguel Blay
MADRID: PALACIO DE ITURBE



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

ANDRÓMEDA Y PERSEO
por Miguel Angel Trilles
PREMIADO CON MEDALLA DE ORO EN LA EXPOSICIÓN DE 1904

se halla lleno entonces de la confianza en la vida de la niñez y á la que no se sabe si reserva el porvenir dicha ó dolores.

Aquellas estatuas declaran en su expresión un mundo de pensamientos, y al armonizar esta necesidad del arte moderno, donde no se puede expresar la fría serenidad griega, ni la, á veces, adusta majestad romana, con esas reminiscencias de los tiempos clásicos que no han de faltar jamás en este arte, si no ha de parecer sólo lindo y no hermoso; al ser heleno y modernista á la vez, que es en lo que estribaba la principal dificultad de esta obra, ha vencido Blay, salvando con sin igual tino los que para otros hubieran podido ser insuperables obstáculos.

Los ropajes, al modo de un traje de baile de nuestros días, son de un plegado notable. Revela gran maestría y singular inspiración el modo suave y elegante á la vez de acusar parte de las formas femeninas, llegando hasta la belleza de lo natural y de lo humano, sin rebasar los límites de lo tolerado en la alta sociedad El manto de corte cae con naturalidad, empujado un poco por la mano izquierda. La alta dama aparece en majestuosa actitud, sin que por esto sea fría y seca su expresión. El talento del autor ha sabido poner este grupo á gran distancia de lo convencional y de lo nimio, sin caer del lado contrario en exclusivismos clásicos falseados en su esencia y forma. Puede contarse la obra entre los muchos y muy variados aciertos del que la concibió en su fantasía y la sacó del mármol.

III

Andrómeda y Perseo, de Trilles.

Hemos hablado ya ligeramente del grupo en la biografía de Trilles, y le reproducimos hoy en una fototipia.

Dejamos ya indicado, y se ve bien en la lámina, la forma en que el autor ha huído de las representaciones más vulgares de la conocida escena mitológica que ha inspirado cuadros, estatuas y relieves á tantos pintores y escultores. El héroe vencedor del monstruo se concede á sí mismo el premio de su hazaña, llevándose en sus brazos á la hermosa princesa desmayada por la emoción. Más que la salvación de la víctima, se expresa aquí su conquista. Este Perseo, algo tosco,

hombre ya alejado de la adolescencia, hercúleo y varonil, contrasta con el Perseo fino, caballeresco y elegante de Rubens; el primero está más cerca de la realidad, como el segundo se halla por completo dentro do la poética ficción. Andrómeda se deja aquí arrebatar, en vez de sonreir plácida y provocativa, como lo hace en el lienzo del gran pintor flamenco.

En esta creación, bien modelada, se acentúa mucho, según ya se ha dicho, una de las diversas tendencias que estuvieron representadas en la Exposición nacional de 1904, donde alcanzó primer premio.

Aclaraciones á los estudios de Escultura en Madrid publicados en este «Boletín».

Las imágenes encargadas para los templos de Madrid á los escultores españoles de mayor nombre por principes y magnates; las estatuas que se acumularon en gran número en los jardines de La Granja, con las que quedaron en la corte, de manos de muchos de los que ahí trabajaron; los relieves y efigies diversas presentadas á los concursos abiertos por la Real Academia de San Fernando desde 1753 para mejorar el arte español; las cien obras premiadas en las Exposiciones durante muchos años del siglo XIX y los que van del XX, y los monumentos elevados en las plazas, jardines y la vía pública de la corte, forman en Madrid un museo en el que puede estudiar, todo el que quiera hacerlo á conciencia, el desarrollo de la Escultura desde fines de la décimosexta centuria hasta el mismo año en que nos encontramos.

Otras capitales de provincia aventajarán á la de la nación en el valor de las producciones de un genio de primer orden que puedan conservar. Sevilla, con las efigies de Montañés; Granada y otras ciudades andaluzas, con las de Alonso Cano; Murcia, con las de Salzillo; Valladolid, que guarda avara las mejores y más numerosas de Gregorio Fernández, y otras ciudades castellanas luciendo aquéllas en que

puso sus manos Carmona; Toledo, Salamanca y Burgos, con las de Berruguete ó Felipe de Borgoña, presentan á la admiración de los viajeros preciosidades que les encantan; pero ninguna puede competir con la corte en la reunión de esos elementos de estudio, que permiten comparar las labores de unos y otros desde las postrimerías del siglo XVI, ya que las creaciones de mediados y comienzos del mismo se hallan muy pobremente representadas aquí ó no lo están de ningún modo, quedando sólo como la más notable que en este período se hizo para la comarca, el sepulcro de Cisneros, en Alcalá, que labró Bartolomé Ordóñez de Burgos.

Por eso nos hemos lanzado á trazar este cuadro, sabiendo de antemano las mil dificultades con que habíamos de tropezar y el número grande de lagunas que irán encontrando en él los que le consulten, años después de publicado. Un estudio de conjunto permite ver desde luego las deficiencias que existen en el estado de conocimiento del período en que se publica, y es el antecedente necesario para que unos y otros investigadores añadan ó rectifiquen detalles, avanzando, por aproximaciones sucesivas, á ese ideal de la perfección en una rama cualquiera de la ciencia humana, que no se alcanzaría jamás si alguien no hiciera el sacrificio de su personalidad, lanzándose á trabajar mucho, investigar con celo, ordenar lo mejor posible los datos, acumulando además el mayor número de comprobaciones concienzudamente recogidas, á pesar de tener el firme convencimiento de que con todo ello no ha de realizar una obra intachable y ha de abrir camino á muchas y muy fundadas objeciones.

En dos de las secciones de estos estudios creemos haber acometido, más que en las restantes, un esfuerzo de sistematización necesaria.

En la dedicada á mostrar con documentos y fototipias el valor y consecuencias de los concursos organizados por la Real Academia de San Fernando para sacar á nuestro Arte de la falta de inspiración y de corrección en las figuras que le invadía. La historia de la Academia quedó ya hecha hace bastantes años; el carácter y resultados de sus concursos no se había presentado asociando los elementos más pequeños en un cuadro total.

En la que hemos consagrado á un esquema de otra historia, la de las Exposiciones celebradas en nuestros días y las biografías de los artistas que se han ido formando, mostrando en lo que iban haciendo

la fecundidad creadora de la raza. Educados fuera de España en su gran mayoría, volvieron á la Patria con inspiraciones despertadas en tierras extrañas y modos de hacer comunicados por la educación; pero al poco tiempo de pisar de nuevo estos suelos se cumplió en ellos esa ley general de adaptación que es la fundamental en todo nuestro Arte en las diversas edades, imponiéndoles el país su sello propio, sacando otra vez del fondo de sus almas la dormida alma española.

Desde otro punto de vista más hemos querido realizar nuestras investigaciones. Porque lo que pasa ante la vista de cada observador parece cosa vulgar y conocida es muy común en estos tiempos olvidarse de consignarlo, y cuando al cabo de algunos años se buscan datos en demanda de materiales para trazar la historia contemporánea, éstos se encuentran ya mutilados, cumpliéndose, además, al interpretarlos, aquellas necesarias faltas tan discretamente consignadas por Balmes en el capítulo de su criterio en que llama la atención sobre lo difícil que es creer las cosas que difieren en tiempo y en lugar. Si de cada período se tuviera consignado en documentos fehacientes cuanto fuera necesario saber sobre hermosas creaciones, no tropezarían hoy con las dificultades, á veces insuperables con que tropiezan los más autorizados arqueólogos para llegar por lo menos á modestas aproximaciones de la verdad, sembrando con sus obligadas vacilaciones la desconfianza en estas ramas de la Ciencia.

Estos trabajos tienen asimismo para nosotros una novedad; son los primeros que hemos procurado ordenar y los primeros también en que hemos acudido á la consulta de cuantos documentos fehacientes hemos podido tener en nuestras manos, además de estudiar directamente los objetos. En todos los anteriores habíamos consignado en general nuestro modesto punto de vista en las observaciones directas sobre el Arte español, prescindiendo de los elementos eruditos, hasta el punto de no acompañarles de esos datos recogidos en los diversos tomos del Violet-le-Duc, de un lado, y del otro en el Ponz, el Palomino y en el Ceán Bermúdez, con alguna obra más de las que formaban la obligada fuente de conocimiento para cuantos se dedicaban aquí á estudios arqueológicos, teniendo que agregarlas, es claro, mucho de lo adquirido por su esfuerzo personal.

En el curso de la publicación de los diversos asuntos aquí tratados hemos observado cómo se iba despertando por ellos el interés de

sabios investigadores, buscando nuevos datos que agregar á los que nosotros consignábamos; y el haber producido este movimiento satisface por completo nuestras aspiraciones, no dejándonos lugar á la duda sobre la importancia que en sí mismos tienen los estudios de la Escultura en Madrid, que no se halla tan pobre de producciones artísticas como á primera vista pudiera creerse y muchos han afirmado.

Para trazar á grandes rasgos el medio en que nuestra obra se ha realizado, hemos dedicado un primer capítulo á la escultura castellana en general, desde períodos que precedieron algún siglo al que de un modo más especial estudiamos en nuestro escrito.

Enrique SERRANO FATIGATI.

ÍNDICE

DE LOS

autores citados en el estudio «Escultura en Madrid».

A

B

C

H

I

J

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

Los grandes retratistas en España.

El retrato pintado, ofrece, sin duda, superiores dificultades al obtenido por otros medios artísticos, pues lo vemos aparecer al contar ya en diversas formas con manifestaciones sobresalientes.

En los últimos siglos de la Edad Media, entre nosotros, las monedas, los sellos y, sobre todo, las estatuas sepulcrales, constituyen las más verídicas fuentes de información iconográfica para el reconocimiento de la fisonomía de los Reyes y grandes personajes; pero el retrato pintado se retrasa en aparecer con igual importancia, siendo muy convencionales y deficientes sus primeras manifestaciones en las miniaturas de los códices y en algunas tablas y frescos.

Pero si bien el retrato pintado obtiene algo tardiamente su desarrollo, una vez emprendido el progreso de nuestras escuelas de pintura, alcanza este género lugar preeminentísimo, pues sólo con recordar los nombres de sus más famosos cultivadores, dicho se está adónde alcanzan sus méritos en la pintura española.

El realismo que á ésta distingue, á la par que la individualidad que persigue al ser poco decorativa y simbólica, pero sí muy iconográfica, religiosa é histórica, hace que el estudio de los tipos y la psicología de los mismos sea motivo de especial atención por parte de los artistas, lo que les prepara grandemente para la interpretación individual del modelo vivo, cuya imagen tratan de fijar para siempre.

No es extraño, pues, que en una nación de guerreros y eclesiásticos, los retratos obtengan principalmente el carácter de gran seriedad y ceremonia en sus ejemplares más suntuosos é importantes.

Ni el tocado ni la indumentaria cayeron entre nosotros en los abigarrados caprichos de las modas de otros países. Más que las flores y las bandas, los escotes y plumajes, adornan el busto de aquellas señoras los monjiles y las tocas, escaseando por lo demás de tal modo los retratos de nuestras bellezas, que parece le fué vedada tan

legítima expansión á las que no fueran de sangre real ó de alta alcurnia.

Sólo cuando la Casa de Borbón humanizó un tanto nuestras costumbres, comenzaron á ser inmortalizadas algunas hermosas, quedando reservado para Goya el ampliar tan grato privilegio.

A pesar de todo ello, nuestros retratistas supieron dejarnos ejemplares del más subido precio en el género que cultivaron, dedicándose algunos tan especialmente á él, como Alonso Sánchez Coello, Pantoja, Maino, Caxes, El Greco, que debemos considerar como nuestro, el gran Velázquez, Carreño y Claudio Coello, Goya, D. Vicente López y otros de que daremos cuenta, cultivadores todos sobresalientes de tan difícil género pictórico.

Aquella falta de idealidad que se ha reprobado en nuestra pintura, dió, sin embargo, empuje para que género de tanta observación del natural como lo es el retrato, tuviera entre nosotros expresiones de tan justa realidad, substituyendo la expresión de la vida y la personalidad á todo otro carácter, hasta de jerarquía y autoridad.

Nuestros pintores procuraron la simpatía de sus modelos, más por su aspecto modesto que por su presunción estética y entonada, pues hasta los propios guerreros expresaban llevar bajo aquellas armaduras un ardiente corazón devoto.

En cuanto á su técnica, podemos decir que apuraron los autores todas sus adquiridas experiencias, imprimiéndoles los mayores acentos de casticidad y de tono, debiéndose á ello ejemplares de perfección insuperable.

El proceso de su técnica y su estética, á la par que el conocimiento personal de nuestros semejantes, da ocasión á un estudio lleno de interés, que vamos á emprender bajo su doble aspecto artístico é iconográfico, incluyendo en él no sólo á los autores patrios, sino á aquellos otros que por su larga residencia entre nosotros y por las consecuencias de su labor en tal género, influyeron grandemente en la historia del retrato en España (1).

(1) De su estudio se han ocupado especialmente entre nosotros, el primero de todos, D. Valentín Carderera, que á más de coleccionarlos nos dejó obras tan importantes como sus dos grandes tomos sobre *La Iconografía española*, y sus páginas sobre *Retratos de hombres célebres*, trabajo inserto en el *Boletín de la Academia de la Historia* de 1899, pág. 211.

El Sr. D. Angel Avilés dió unas interesantes conferencias sobre *El Retrato*, en

RETRATOS PRIMITIVOS

A muy lejanos siglos alcanza la existencia de ejemplares iconográficos entre nosotros, apareciendo primeramente en miniaturas de códices, más ó menos convencionales, pero ofreciendo en algunos casos cierta similitud con los personajes que pretenden representar. También en contados frescos se retrataron los fundadores de templos, capillas ó panteones, apareciendo por fin más determinadamente y casi constituyendo costumbre, en las tablas de devoción, orantes, ante las imágenes de su personal culto, hasta constituir al cabo por si solos motivos de especiales obras pictóricas.

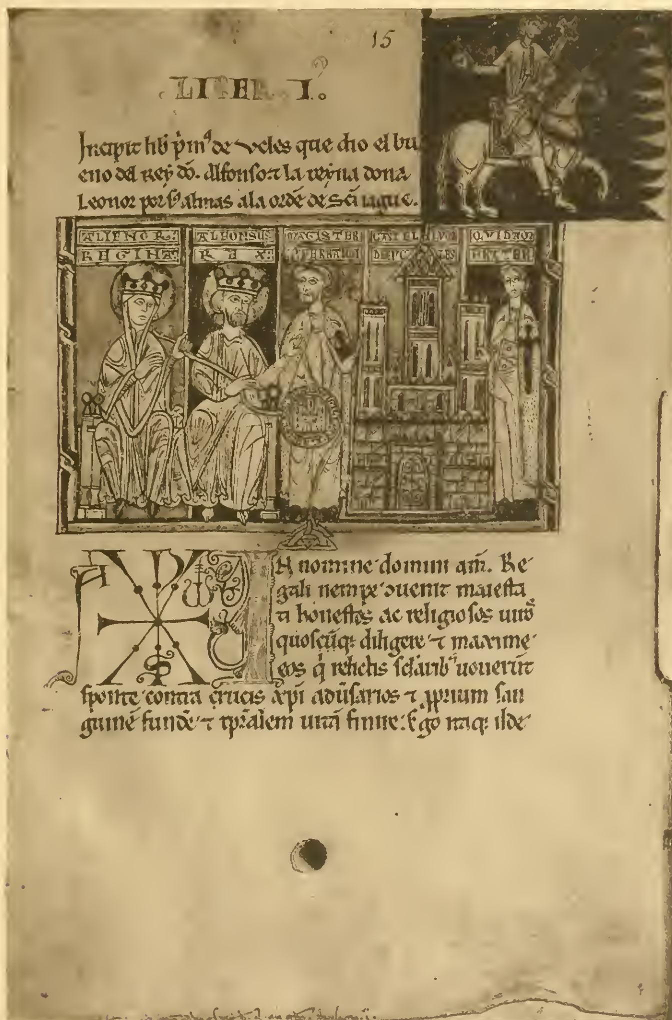
Por ello debemos estudiarlos en estas tres distintas manifestaciones, hasta llegar á la época en que el retrato adquiere su mayor desarrollo, obtenido entre nosotros gracias á los grandes artistas que ilustraron la corte del Emperador en los dias de nuestra mayor influencia.

Miniaturas.—En algunas muy antiguas comienzan á aparecer los retratos de nuestros Monarcas, pues en el Salterio de la Catedral de Santiago, de Don Fernando y Doña Sancha, figuran los del Rey y la Reina, y entre ellos el oferente del códice, en viñeta por todos conceptos curiosisima.

Aunque no podemos admitir la exactitud iconográfica de tales imágenes, no cabe duda de que su carácter es grandísimo, y que el artista Fructuoso pretendió acercarse en lo posible á la exacta reproducción de los personajes que representaba. Aunque también interesantes, los Reyes del *Tumbo A* de la misma iglesia, que constituyen una verdadera serie iconográfica de los Monarcas leoneses, ofrecen menos confianza, como pintados ya en el siglo XII.

Más convencional debió ser el de Don Alfonso el Casto, del *Libro de los Testamentos*, que se conserva en la Catedral de Oviedo, ejecuta-

el Círculo de Bellas Artes, que después imprimió en un volumen con tal título en 1886, y el ilustre literato y Académico de Bellas Artes, D. Jacinto Octavio Picón, también ha escrito algunos interesantes artículos sobre tales materias, dedicándose asimismo á depurar atribuciones y analizar ejemplares el Sr. D. Juan Pérez de Guzmán, en eruditos trabajos. Al Sr. D. Angel de Barcia Pavón, encargado por muchos años de la sección de estampas de la Biblioteca Nacional, se debe el Catálogo de los retratos que en ésta se contienen, así como trabajos especiales acerca de algunos de ellos y de personajes españoles.



Fototipia de Hauser y Menet — Madrid

PORTADA DEL CÓDICE DE LAS DEFINICIONES
DE LA ORDEN DE SANTIAGO
con los retratos de los reyes D. Alfonso VIII y D.ª Leonor (Siglo XIII)
(ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL)



Cliché Fr. E. Manero *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

MINIATURA INICIAL
DE LOS CANTIGAS DEL REY D. ALFONSO EL SÁBIO
con el el retrato de este monarca
(BIBLIOTECA DEL ESCORIAL)

do á los comienzos del siglo XIII, así como otros que aparecen en algunos códices de esta época, pero vuelve á despertar interés el de Alfonso VIII y su mujer la Reina Doña Leonor, que ilustran el comienzo de las *Concesiones de la Orden de Santiago,* conservadas en el Archivo Histórico Nacional.

Los Reyes aparecen sentados, teniendo entre sus manos el sello del propio documento con el emblema del castillo; en el centro figura de pie el Maestre de la Orden, y á un lado un Hermano con la cruz roja sobre su hábito blanco. Por su carácter é indumentaria, esta viñeta es de las más curiosas miniaturas iconográficas que se pueden citar entre nosotros.

De los Reyes sus sucesores hasta Don Alfonso el Sabio, quizá no tengamos retratos que ofrezcan garantías de autenticidad y parecido; los del Rey Santo son todos convencionales, aunque parezcan corresponder á un original admitido; sólo pasa por suyo el de escultura, que al lado de Doña Beatriz se ve en el claustro de la Catedral de Burgos, pero éste cuando aún era muy joven. De Don Alfonso X los tenemos abundantísimos, sobre todo en los códices coetáneos, de los que tantos se conservan, principalmente en la Biblioteca de El Escorial.

De éstos ninguno ofrece más acabado arte que las célebres *Cantigas.* En tal códice aparece diferentes veces representado el Rey Sabio dictando las distintas estrofas de sus *Loores*, principalmente y de mayor tamaño al comienzo de ellas, en viñeta que reproducimos por su importancia y carácter.

De otros Reyes de Castilla no son abundantes las representaciones en los códices escurialenses, ni en otros de diversos centros, siendo en uno extranjero donde figura Don Enrique IV de modo verdaderamente interesante (1). Al llegar á los Reyes Católicos, son más abundantes sus imágenes miniadas, no escaseando los que de ellas hemos contemplado, apareciendo ambos consortes siempre juntos, con gran autoridad y majestad, fáciles de reconocer, no tanto por sus tipos cuanto por los emblemas y blasones que constantemente les acompañan (2).

(1) El Sr. Menéndez Pidal (D. Juan) prepara sobre él un estudio que aparecerá en la *Revista de Archivos.*

(2) V. el artículo del Sr. Martí y Mansó, sobre *Retratos* de Isabel la Católica, en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, correspondiente al mes de Noviembre de 1904.

En la Biblioteca Nacional se conservan pocos retratos en miniaturas de personajes españoles. Casi quedan reducidos al del Príncipe de Viana, muy notable, al frente de las Cartas de Fernando de Bolea al Rey de Aragón en 1480, grabado poco después, y el de Antonio de Nebrija en su *Gramática Latina*, M. S. del siglo XV. El extraño Alfonso X, al frente del M. S. de la *Crónica General*, es una inocente mixtificación, por la que se ha pretendido pase como tal la imagen de un Padre Eterno.

De los Condes de Barcelona y Reyes aragoneses tenemos un verdadero monumento primitivo iconográfico en el códice, ó, mejor dicho rollo, que se conserva en el Museo Arqueológico de Tarragona. Hecho en los días del Rey Don Martín, último Monarca que en él figura, todos sus antecesores aparecen dentro de un círculo, á manera de medallón, dibujados en el siglo XIV con gran maestría, aunque en su indumentaria y tipos sean la mayor parte convencionales.

Los Usatges de Barcelona nos proporcionan también imágenes de Monarcas aragoneses; entre ellos podemos considerar como página interesantísima iconográfica el del Ayuntamiento de Barcelona, que representa al Rey Don Alfonso V presenciando la entrega á los Canceller, en 1448, de los Usatges de Marquilles. Aún aparece mas caracterizado este Monarca en el *libre dels fets et dits del gran Rey Alfonso.*

Retratos murales.—No fueron durante los siglos medios tan escasos entre nosotros, como se ha creído, los frescos con que se decoraron los amplios muros de las iglesias y palacios; pero habiendo desaparecido la mayor parte, también perecieron con ellos las representaciones iconográficas que contenían. Ni en San Isidro de León, ni en Casillas de Berlanga, ni entre los primitivos catalanes ó gallegos, se han hallado hasta ahora retratos que alternen con las representaciones hieráticas que en ellos aparecen, ni aun memoria de ellas queda. Sólo en Córdoba, en pleno siglo XIV, se citan los retratos de los Reyes que decoraban los vanos de la Capilla de San Fernando en aquella Catedral, recompuesta por Don Enrique II, pero hoy completamente desaparecidos, teniendo que llegar á los Reyes Católicos para encontrar los medallones que los representan, en el ingreso del Hospital Real de Santiago.

Pocos años después debieron pintarse los de su arquitecto Juan



Cliché E. Bertaux *Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid*

LA VIRGEN DE TOBED
adorada por el Rey D. Enrique II de Castilla,
la Reina D.ª Juana Manuel y los infantes D. Juan y D.ª Leonor.
(TABLA DE LA COLECCIÓN DE D. ROMÁN VICENTE. ZARAGOZA)

Guas y su mujer é hijos, en su capilla sepulcral, sin duda los más interesantes y notables murales con que contamos. Descubiertos por el Sr. Cruzada Villamil en 1857, fueron reproducidos con bastante fidelidad, cromo-litografiados en excelentes láminas, en la comenzada publicación de los *Monumentos arquitectónicos de España.*

Quizá después de éstos no tengamos que citar otros que los de los *Reyes moros* de la Sala de Justicia en la Alhambra de Granada.

Tan discutidas pinturas parecen corresponder al pincel de artista italiano, llamado por los Nasaritas, pues su estilo nunca puede ser aceptado como de mano árabe, teniendo filiación tan clara por su dibujo y color con las de escuelas hoy bien conocidas.

Estos interesantes personajes, tomados por unos como Reyes y por otros como Jueces, constituyen, más que por sus fisonomías, por su indumentaria, un ejemplar preciosísimo y de gran interés para nosotros; ejecutados sobre cueros con fondos dorados y labrados, producen en aquella cúpula un efecto sorprendente. Mucho se ha escrito y discutido acerca de ellos, pero lo consignado nos parece lo más cercano á la verdad y conforme con la crítica sobre su filiación artística.

Tablas.—La iconografía de Don Sancho el Bravo, Fernando IV y Don Pedro, es, por todos conceptos, escasa, sobre todo en ejemplares pintados; pero al llegar á Enrique II contamos con un monumento en su género de excepcional importancia: nos referimos á la tabla que tanto interés despertó en la Exposición de Zaragoza, de la *Virgen del retablo de Tobed*, á cuyos pies aparecían los retratos de Don Enrique II, de la Reina Doña Juana Manuel y de sus hijos Don Juan y Doña Leonor.

En ellos la iconografía adquiere ya importancia, pues bien se ve que el autor de tan preciosa tabla, tenida por algunos como de mano de Lorenzo Zaragoza, se propuso hacer un perfecto retrato de los personajes que representaba, saliendo airoso de su empresa en cuanto lo permitía el adelanto de la pintura en su tiempo.

El retrato de Don Enrique ofrece perfecta semejanza con el de su sepulcro en la capilla de los Reyes Nuevos de Toledo. Por esta tabla podemos inaugurar la serie en España de aquellas que reproducían orantes, al pie de las imágenes, á los devotos que las habían costeado y que son el verdadero dato para apreciar la habilidad de sus autores en tal género. Por sus caracteres artísticos la tabla per-

tenece á Aragón, donde ya también contaba por aquella época con ejemplares en miniaturas; pero en Castilla quizá no podamos presentarlos pintados en tabla, de esta época, al menos hasta hoy conocidos.

Después constituye una costumbre generalizada en el siglo XV, la representación del donante en los retablos, debiendo haber influído mucho para ello el ejemplo del gran Van Eyck, que corrió casi toda la Península, mostrando su especial habilidad en el género, al par que admiraba con el empleo de su invención de la pintura al óleo, en su técnica definitiva (1).

Impropio de este estudio sería el enumerar todos y cada uno de los retratos orantes conocidos que figuran en nuestras tablas, por lo que nos limitaremos á consignar aquellos que consideremos más notables dadas sus cualidades artísticas ó iconográficas.

Los primitivos retratos catalanes ofrecen una marcada influencia italiana, como toda aquella pintura, aunque después se someta con cierta fidelidad al estilo flamenco, efecto de reconocidos motivos hoy ya bastante dilucidados.

Como en otras localidades, aparecen primeramente estos retratos en los cuadros de devoción, en la mayor parte orantes, pero en otros figurando personajes de la escena representada, siendo en este género notable el del pintor Alfonso, de la tabla del *Martirio de San Cugat del Vallés*, cuyo realismo y ejecución se adelanta en grado eminente á su época, formando grupo interesantísimo con el personaje que le acompaña, en tan singular obra pictórica.

Pero los más notables, sin duda, son los de los Concellers, de la tabla de la Virgen, por Dalmau (1445), tantas veces estudiada, mas cuya omisión en este caso sería indisculpable: no cabe duda de que es uno de los más importantes cuadros iconográficos con que contamos, habiendo sido objeto de repetidos estudios, entre ellos últimamente el de Mr. Emile Bertaux (2), en el que hace tan atinadas observaciones, sobre todo refiriéndose á los retratos de los *Concellers* Ramón Savall y Antonio Vilaborta, que aparecen presentados á la Virgen por San Andrés. Realmente, como dice Bertaux, son dos temperamentos.

(1) Modernas investigaciones nos ponen en conocimiento de la permanencia en Valencia del gran artista flamenco.

(2) *La Revue de l'Art*. Les primitifs espagnols; XXII, pág. 107.

No parece que fuera Luis Dalmau barcelonés, sino más bien valenciano, estableciéndose por ello esa comunidad del arte de la pintura en todo el litoral levantino, que más propio estudio tiene en el de los primitivos españoles, debiendo sólo atenderse ahora, por nuestra parte, al iconográfico.

Estos primitivos retratos ofrecen muy notables ejemplares en toda la región mediterránea. En el Museo Arqueológico de Lérida existe otra tabla de *Concellers* en un bello retablo, con sus verdaderos retratos, y en las obras de Jacomar Baçó distínguese éste como gran retratista, cual puede verse, entre otros, en la figura de San Vicente Ferrer, que se conserva en la sacristía de la Catedral de Valencia.

D. Valentín Carderera trae en su *Iconografía* una copia, sin duda poco fiel, de una tabla en que aparecen Don Fernando I y Doña Leonor, su mujer, con otros personajes orantes, procedente del colegio fundado en Mallorca por Raimundo Lulio, que debía ser muy interesante, y asimismo copia la tabla-retrato de Don Alfonso V, de la Casa Ayuntamiento de Valencia.

También debemos incluir entre los primitivos el del canónigo Albortin, en la tabla central del retablo del Santo Sepulcro de Zaragoza, dado á conocer y atribuída por el Sr. Sampere y Miquel á Jaime Serra, y entre los valencianos aparece el primero, según el Sr. Tramoyeres (á más del de D. Enrique, de la Virgen de Tobed, que los valencianos se disputan como suyo), el de Bonifacio Ferrer y su mujer Daimeta Despout, en la pradela del retablo de la Cruz, del Museo de Valencia, obra del año de 1394 al 1400, en que aparece Bonifacio vestido con el hábito de cartujano.

Estiman posterior el de D. Juan Perea, trinchante mayor de Fernando el Católico, que se ve en el retablo de la Adoración de los Reyes, del propio Museo, de fecha aproximada al 1485, viniendo después, en la siguiente centuria, los de otras tablas.

A la región levantina corresponden también otras composiciones iconográficas tan notables como las que representan los episodios de la conversión y bautismo del Rey moro en Caravaca, destacándose entre sus personajes una Reina, que por su fisonomía recuerda á la Católica, cuyo rostro, por un fenómeno de obsesión estética, parece que fué la preocupación de todos los artistas de su tiempo, al extre-

mo que apenas hay representación de santa ó Reina histórica, pintada durante su reinado, en que no parezca que se propuso el pintor recordar á la amada Soberana. A tanto puede llegar la influencia de una personalidad preeminente.

En Castilla cuéntase también con muchas importantes tablas, en que aparecen retratados, con verdadera maestría, los donantes, y comenzando por los regios, quizá no sean éstos los más numerosos.

Sin que tengamos noticias de los de Don Juan I, Don Enrique III y Don Juan II, en pintura, pues los que de ellos existen son puramente convencionales, contamos, sin embargo, con los de otros personajes pertenecientes al reinado de este último Monarca, que si no fueron de sangre real, influyeron más que el propio Rey en la gobernación del Estado.

Bien merecen por ello, cuanto por su mérito artístico, especial atención los de los dos rivales en el favor de Don Juan II, el famoso D. Alvaro de Luna y el Marqués de Santillana, D. Iñigo López de Mendoza, de los que tenemos notables retratos.

Nada de cierto hasta hoy sabemos acerca del autor del interesante retablo de la capilla del Condestable en la Catedral de Toledo, pero debía ser afamado, cuando la hija del Maestre le encargó de ello en 1488 ó 98, y si al cabo fueran de las primeras obras de Pedro Berruguete, como alguien ha supuesto, tendríamos con ellas un jalón para dilucidar la historia artística del padre del más grande escultor castellano.

Ante un fondo estofado, recordando las más ricas telas que pudieron tejerse en Toledo en aquel tiempo, se destaca, arrodillado en oración, el gran Maestre, vistiendo el manto blanco de la Orden y ostentando la cruz roja sobre su pecho. Hojea un libro de oraciones con sus manos, y detrás de él aparece, de pie, la figura de San Francisco, que recibe de un Crucificado el estigma de las llagas, por encima del pupitre (1) sobre que apoya D. Alvaro el libro y sus brazos cubiertos por la malla. Una ventana, de estilo flamenco, deja ver el celaje y algo del campo.

La cabeza del Condestable, muy expresiva y bien modelada, nos

(1) Cítanse como autores de este retablo también á Juan de Segovia, Pedro Gumiel y Sancho de Zamora, sin que se pueda determinar la distinta intervención de cada uno de ellos, aunque en las tablas se pueden distinguir varias manos.

da el tipo de un hombre más nervioso que atlético, aunque ofrece, por el avance de su barba y robustez del cuello, señales de una voluntad de hierro. Este retrato, con el de su mujer, que aparece frontero en el retablo, son sin duda de los más interesantes de su serie iconográfica, obteniendo también, como pintura, valor extraordinario.

Del de D. Iñigo López de Mendoza publicamos estudio ilustrado con sus fototipias por el año de 1907 en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, y pocos se encontrarán más documentados y que ofrezcan identificación más incuestionable. Según el codicilo del propio Marqués, otorgado en Jaén el 5 de Junio de 1455, con motivo de encontrarse en la empresa de la guerra de Granada, determinó explícitamente que el retablo del Hospital de Buitrago, por él fundado, fuese pintado por el maestro Jorge Ingles, poniendo en él su propio retrato y el de la Condesa, Doña Catalina Suárez de Figueroa, su mujer.

Ceán describe este retablo tal cual lo vió, conviniendo en todo con los restos que del mismo hemos tenido ocasión de contemplar.

Ambos retratos fueron salvados, hace poco, de segura ruina, por su patrono el actual Marqués de Santillana, en cuya casa permanecieron por algún tiempo, y por su técnica pueden estimarse como sobresaliente muestra de la época, patentizando en su autor un artista completamente compenetrado con el color y estilo castellano, aunque fuera de procedencia extranjera. El examen de las láminas citadas corrobora en todo estas afirmaciones.

Si la tabla de *La Piedad*, del Louvre, procedente de Villaneuve-les-Avignon, pero reconocida ya por la mayor parte de los críticos como española, la admitimos como tal, habrá que considerar á la figura del donante como uno de nuestros mejores retratos del siglo XV. Su carácter, personalidad y expresión es tal, que, como todo el resto de tan admirable obra, impresiona profundamente.

El nombre del cordobés Bermejo surge al examen de esta tabla, en cuyo caso habrá que citar también al devoto del *San Miguel*, de la colección Warther, y al canónigo Desplá, de *La Piedad*, de la Sala Capitular de la Catedral de Barcelona.

También entre los más notables retratos de este género debemos citar el del Cardenal D. Juan de Mella, que aparece con gran per-

sonalidad en la tabla central del retablo de San Ildefonso en la Catedral de Zamora, firmado por Hernando Gallegos en 1466 (1).

En la escuela sevillana comienza á aparecer muy temprano los retratos en las tablas, siendo quizá los primeros los de los patronos del altar de Nuestra Señora de la Piedad en la Catedral hispalense. Igualmente es muy bueno el del donante de la tabla de *La Piedad*, firmada por Juan Núñez, en la sacristía de los Cálices de la misma Metropolitana, llegando en este estilo hasta el de Santaella, en las tablas de la capilla que fué del Seminario, pero éste ya ejecutado en el siglo XVI. La tabla de la *Anunciación*, de Pedro de Córdoba, en la Mezquita, ofrece también retratos del mayor interés en tan admirable obra española.

Varios fueron los pintores de Cámara de los Reyes Católicos que debieron representar á aquellos insignes Monarcas, y entre ellos se citan, en primer lugar, á Antonio del Rincón, á Pedro de Aponte y á Miguel Zeitun ó Citoz, que á la muerte de la Reina quedó de retratista de Margarita de Austria, á alguno de los que debióse sin duda el original perdido, del que han debido sacarse las numerosas copias que hoy poseemos de la insigne Isabel I.

De mano de Antonio del Rincón, pintor más tradicional que documentado, pero cuya existencia no debemos poner en duda, se citan varios retratos célebres de los Reyes Católicos. Según todos los más autorizados autores, de él eran los que figuraban en el retablo mayor de San Juan de los Reyes de Toledo. También se citan como suyos los que había en Valladolid, los de Granada, mas los que perecieron en el incendio del Pardo, y otros de que se hace especial cuenta en los inventarios de Doña Juana la Loca. Como de tal autor figuró en la Exposición de Santiago una bella tabla representando á la Reina Católica en adoración ante Santa Ana y la Virgen con el Niño, amparada á su vez por Santa Catalina, de pie, detrás de la Reina, siendo el retrato de ésta de los más auténticos y entre los mejores conocidos. La tabla fué expuesta por el benemérito aficionado Sr. Blanco Cicerón. Aun en los inventarios del Buen Retiro, de Palacio, se cita uno de cuerpo entero de Don Fernando, como de tal autor, que quién sabe si con el de Doña Isabel, serían los que llegan á ser notados en

(1) Carderera da cuenta de otro precioso retrato de Gallegos, que figuró en el disperso Museo de la Trinidad. (V. loc. cit.)

el legajo de los cuadros de Godoy, del Archivo de la Academia de San Fernando (1).

La fisonomía de Doña Isabel I nos es hoy perfectamente conocida, gracias á las numerosas copias que pueden contarse de un original perdido, en el que aparecía solamente retratada en busto, con su tocado característico; pero si esto no bastara, ahí está la tan conocida tabla del Museo del Prado, en la que aparece orante ante la Virgen toda la Familia Real, y de la que tanto se han valido no sólo los que se dedican á los estudios iconográficos, sino á los de indumentaria, pues por muchos conceptos es este cuadro un verdadero monumento, aunque de autor hasta ahora no determinado (2).

A esta época corresponde también la emancipación individual del retrato, por decirlo así, no ya orante acompañando al santo de su especial devoción, aunque sin poder disimular la vanidad de quien costeaba el simulacro, sino solo, aislado, siendo la perpetuidad de su fisonomía el único objeto de la obra de arte.

La moda de los retratos de busto, impuesta en Flandes por pintores tan notables como Van Eyck, Hans Memling y otros, y en Italia por Antanello de Messina, Francesco de la Francesca y otros, tenía que ofrecer entre nosotros similares ejemplares, y bien pudo ayudar á ella la estancia entre nosotros de aquel *Peter Christus*, discípulo fiel de Van Eyck, del que es conocido un retrato de un monje Bernardo, realmente notable, firmado y fechado por él en 1446, que perteneció al Virrey de Mallorca Don Ramón de Onís, y cuyo paradero actual nos es desconocido (3). Por su técnica y tonalidad se relaciona bastante con otros conocidos, precisamente todos de monjes blancos.

Estos retratos de busto, no son, sin embargo, frecuentes entre nosotros en el siglo XV, aunque todos muy notables: apenas pudieran citarse algunos, entre ellos el del Príncipe Don Juan, de la colección del Sr. de Lázaro Galdeano, procedente de Avila, uno de los más bellos del siglo XV, de autor no determinado, pero que debió ser algu-

(1) Inventario del Buen Retiro. Leg. 5, núm. 13 En el Ministerio de la Gobernación, en el salón central, existen hoy dos retratos de cuerpo entero de los Reyes Católicos, copias de otros antiguos, sin duda, ejecutados en el XVII, pero que pudieran ser algunos de los consignados en los inventarios.

(2) A más de los citados se hallan en las nóminas de los Reyes Católicos los nombres de los pintores Melchor Alemán, Juan de Flandes, Pedro Ramírez y otros, que pudieran retratarlos. (Arch. de Simancas. Esc. mayor.)

(3) Lo publicó la revista titulada *Museum*, en su núm. 2.°, 1911.

no de los favorecidos por la Reina Isabel, su madre. El malogrado Príncipe aparece en él muy joven, y de tan fina ejecución, que nos atrevemos á ver en él la mano de algún ilustre flamenco, quizá Miguel Zeitum, del que se dice que retrató á este Príncipe.

Este retrato debió pertenecer á la colección de los que en sala especial guardaba la Reina Católica, sobre los que existe inventario en el Archivo de Simancas. Heredero del arte de su padre Antonio fué Hernando del Rincón, pero ya en pleno siglo XVI, aunque imprimiera á su estilo aquel acento tan especial como simpático que distingue á las artes de transición del gótico al renacimiento y que entre nosotros produjo tan singulares obras.

Hernando del Rincón figura retratando á personajes de la corte de Don Fernando, muerta ya Isabel I, y buena prueba de ello son los documentos que acerca de él se guardan en el Archivo de Simancas, de los que uno es el publicado por el Sr. Martí y Monzó en el trabajo citado (1).

Bien pudiera ser suyo el de Doña Juana la Loca, de la colección del Sr. Marqués de Santillana, que ofrece tan marcado aspecto de haber sido tomado directamente del natural.

Retrató entre otros personajes á Antonio de Nebrija, de cuyo original se sacó el grabado que figura al frente del *Diccionarium* impreso en Granada en 1555, hecho cuando el modelo tenía setenta años, y quizá á él se deba, por su estilo, el original, perdido, del del gran Capitán Gonzalo de Córdoba, del que provendrán los reconocidos como de tal personaje. Ceán afirma que policromó el medallón del Cardenal Cisneros, esculpido por Felipe de Borgoña, que hoy se conserva en la Universidad Central. Contemporáneo suyo fué Pedro Berruguete, al que vemos asociado con Juan de Borgoña, y del que parece contamos con un auto-retrato, en el calificado como tal de la colección del Sr. Lázaro Galdeano. (*V.* Bol de la Soc. Esp. de Excursiones, tomo IX.)

Entonces también comenzaron la serie de retratos dinásticos, ya civiles ó eclesiásticos, más ó menos convencionales, como los de los Reyes de Aragón que existían en la antigua Casa Ayuntamiento de Valencia, hechos, según parece, en los días de Don Alfonso V, pues el retrato de este gran Monarca ofrece marcados caracteres de autenticidad. Este con otros, tales como Don Jaime I y los Pedros III y IV, después de varias vicisitudes, vinieron á parar al Museo Arqueológico

(1) *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1901.



Cliché M. Moreno *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

RETRATO DEL PRINCIPE DON JUAN

hijo de los reyes Católicos

(TABLA DE LA COLECCIÓN DEL SR. DE LÁZARO GALDEANO)

de Santa Agueda, de Barcelona, donde figuran con los números 1.403 y siguientes (1).

Otra de las series que corresponden á este período, es la de los Arzobispos de Toledo, en la Sala Capitular de su Catedral, debidos todos al pincel de Juan de Borgoña, que alcanzó al Cardenal Cisneros, del que recibió directamente muchos encargos, y al que pudo retratar para esta serie de ellos.

A esta época corresponde en Sevilla el gran cuadro de Alejo Fernández, quizá una de sus últimas obras, que representa á la Virgen amparando bajo su manto á varios navegantes, ó *Nuestra Señora del Amparo,* pintado para el retablo mayor de la capilla de la Casa de la Contratación, lonja y aduana de las naves que llegaban de América, y que puede considerarse como verdadero documento iconográfico, pues pasan por retratos todos los personajes representados al pie de la Virgen, entre los que se han querido reconocer al Rey Católico, á Cristóbal Colón y á D. Sancho de Matienzo, primer abad de Jamaica.

El cuadro figura actualmente en el Alcázar de Sevilla.

Alcanzando ya á los días del Emperador, aparece como eminente retratista Daniel Correa, que en las tablas de San Martín de Valdeiglesias y del Tránsito de Toledo, hoy en el Museo del Prado, demostró sus excelentes condiciones para determinar con gran arte el parecido de los personajes que retrataba. La tabla de San Benito y San Mauro (núm. 678 del último catálogo) puede estimarse como representación iconográfica de dos modelos felizmente retratados.

Bien podemos cerrar este período citando el gran tríptico de Orduña en la colección del Sr. Lázaro Galdeano, cuyos fundadores, tanto el caballero de Malta, como la señora, acusan una mano maestra en la interpretación de sus originales, ya poseedora de todos los secretos de los grandes artistas del Renacimiento. Dignos de mención también son algunos orantes que figuran en varias tablas primitivas de la ya famosa colección de D. Pablo Bosch.

Con esto creemos haber trazado un cuadro general de nuestros primitivos retratos, quedando aún mucho por hacer para aquellos que quieran especificar más acerca de tan rica materia.

(Continuará.) N. SENTENACH.

(1) Según carta que me comunica el Sr. Tramoyeres, los adquirió el ilustre literato Sr. Milá y Fontanals, y á su muerte pasaron al Museo.

VELÁZQUEZ,

El Salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del Pintor.

APÉNDICE TERCERO

(Conclusión.)

El Socorro de Génova, de Pereda. — Acaba de ser adquirido por un amigo de España, el Sr. Némes, de Budapest, propietario de una hermosa colección de cuadros, con nueve *Grecos* y dos *Goyas* de primer orden, que pude estudiar en el verano último, expuesta en la Pinacoteka de Munich. Todavía en sus manos creeré no perdido definitivamente para España el hermoso lienzo...

La armadura que viste el Marqués de Santa Cruz, según comunicación del distinguido arqueólogo Sr. Florit, Director de la Real Armería, tiene en ella conocido modelo.

— *La corveta en los retratos ecuestres de Velázquez.*—Pretende decir el doctor Justi que la actitud de los caballos de Velázquez pudo tomarse de los grabados de Sadeler de los retratos ecuestres de los Emperadores Rodolfo II y Fernando II (de 1629). No existen tales grabados en la Biblioteca Nacional, pero sí una mediana copia de uno de ellos, y se ve patente que Velázquez fué el primero en dar aplomo y equilibrio de verdad, con el recurso de la corveta ó media corveta, á los brutos levantados de manos. El mismo Justi supone que se le daba á Tacca, para la actitud del caballo (1634), el modelo de Rubens, aunque lo fué de Velázquez en verdad; y que Tacca había hecho en pequeño de manera semejante la estatua galopante de Carlos Manuel de Saboya.

— *Las Poesías al Buen Retiro, de Manuel de Gallegos.* — El ejemplar de la Biblioteca patrimonial de Palacio, donado por el Sr. Zarco del Valle, es el mismo que fué de Gayangos y que dió ocasión al artículo de Riaño citado.

— *El Catálogo de los cuadros de A. Nardi en Alcalá de Henares,* lo formo así:

A y B.—Martirios de San Lorenzo y de San Esteban; Presbiterio de las Bernardas; muy grandes; pareja.

C y D.—Conversión de San Pablo y Crucifixión de San Pedro; ídem; id.; pareja.

E.—Gloria y Coronación de María; ídem; id.; centro.

F.—Inmaculada Concepción; íd.; grande; centro.

G y H.—La Virgen y San Bernardo y la Virgen y San Ildefonso; ídem; id.; pareja.

I y J.—Santa Humberina; id.; cuadro de una figura. Santa Gertrudis; pareja.

K y L.—La Anunciada y el Angel Gabriel; id ; pareja.

M y N.—San Luis Bertrán y San Francisco de Asís; id.; óvalos.

O, P y Q —Adoración de los Pastores, Adoración de los Magos y Purificación. Altares de capilla en las Bernardas.

R, S y T.—Resurrección, Asunción y Ascensión; ídem íd.
U, V, X, Y.—Adoración de los Pastores, Adoración de los Magos, Circuncisión y Purificación; en el Altar mayor de los jesuítas. Figuraron en el Museo de la Trinidad.
Z (?).—Calvario; en el propio Altar.

De Nardi apenas se sabe—sobre las noticias tradicionales—que en Memorial de 1631 (1 Enero), decía que ya hacía quince años que trabajaba en España para el Palacio Real; por tanto en 1615, y sería menos joven que lo que creíamos. De pintor de Cámara cobraba una mitad más que Carducho. En la Biblioteca Nacional no se cataloga dibujo alguno á su nombre. Raczynski dice que en la Colección de pinturas del Marqués de Tancos, en Portugal, había algo suyo.

— *La Victoria de Don Fadrique de Toledo en San Cristóbal, y la del Marqués de Cadreita en San Martín.* — «Después de esta victoria (la derrota de D. Juan de Benavides, que pagó con su vida en Sevilla «por el descuido, según el pregón, que tuvo en la pérdida de la flota de Nueva España, que tomó el enemigo el año pasado de 1628. Quien tal haga, que tal pague»), los holandeses, aliados con los ingleses, comenzaron á ocupar islas en el Mar de las Antillas, las primeras las de Fonseca, Tabago y Curaçao, y los ingleses, á su vez, las de Barbada, San Andrés y otras. Sobre ellas se mantenían sus escuadras de crucero, abandonadas ya las Terceras por infructuosas, y estimándose mucho más eficaz atacar las flotas á su salida de Indias que á su llegada á España. Los franceses procuraron, á su vez, ocupar alguna isla, y después de compartir la de San Cristóbal con los ingleses, ocuparon la de San Eustaquio, al Norte de ésta, y la fortificaron.

»Con instrucciones de desalojar á todos estos enemigos de las Antillas, salió don Fadrique de Toledo de Sanlúcar con 17 galeones fuertes, llevando á sus órdenes como Almirante á D. Antonio de Oquendo, y como General de la flota á D. Martín de Vallecilla, y escoltando á una flota destinada á traer el tesoro de las Indias, recaló con la armada de improviso sobre la isla de las Nieves que ocupaban los ingleses al Sur de San Cristóbal. Sorprendió en el puerto á 10 navíos corsarios que intentaban huir y apresó ocho, ocupando después la isla, cuyo fuerte desmantelaron y cuyos almacenes incendiaron. De allí pasó á la isla de San Cristóbal que también dominó, destruyendo los fuertes de franceses é ingleses, y haciendo regresar á Inglaterra y á Francia á sus ocupantes, y continuó á Portobello y la Habana para recoger el tesoro correspondiente de aquel año, con el cual volvió felizmente á Sanlúcar y Cádiz el 1.° de Agosto de 1630, satisfecho de su jornada.

»En 1633 se hizo á la vela, de España, nueva armada de 24 naves de guerra, escoltando una flota de 55 navíos, que sumados á los de Nueva España, Tierra Firme y Honduras, debía desalojar de sus principales guaridas á los enemigos; recaló el 24 de Junio á la isla de San Martín, que encontró bien fortificada y defendida; la atacó con los galeones y llegó á tomarla el 1.° de Julio, haciendo capitular á los pocos holandeses que habían escapado con vida en la defensa. La isla, en vista de su excelente situación, fortificaciones y puestos, quedó ocupada por los españoles, que dejando por Gobernador á D. Cebrián de Lizarazu, continuaron para Nueva España »—(Adolfo Navarrete, «Historia Marítima Militar de España». Madrid, 1907, tomo I, pág. 390.)

— *Cuadros del Buen Retiro regalados á Luciano Bonaparte.*—El señor Marqués de Lema en su libro notable «Antecedentes políticos y diplomáticos de los sucesos de 1808», Madrid, 1912, á la pág. 187, cuenta que entre los regalos que recibió Luciano Bonaparte, Embajador del primer Cónsul, de manos de Carlos IV, se contaron 20 cuadros del Palacio del Buen Retiro, que yo en manera alguna puedo imaginar que fueran ninguno de los de batallas del Salón de Reinos. De dicha embajada, pero de oro portugués, sacó Luciano unos cuantos millones.

— *El retrato ecuestre de Olivares, y su fecha.* — He dicho, en nota á la página 88, repitiendo una especie recibida, que terminantemente afirmó ya Palomino, que D. García de Salcedo Coronel (el comentarista de Góngora), compuso el elogio poético del retrato ecuestre del Conde de Olivares, de Velázquez, y esta especie tiene transcendencia bastante, al caso de la fecha de la obra pictórica, para exigir una comprobación.

En efecto, el elogio se publicó en la edición madrileña de 1627, de las «Rimas, primera parte» del poeta: lo que traería como consecuencia este hecho: que de antes era el retrato ecuestre, corroborándose extraordinariamente la rectificación de la fecha del lienzo que en el último párrafo del estudio llevo establecida.

¿Es esto así?

Sobre la fecha de la poesía no cabe duda, por ser de 1627 la impresión y también la suma de privilegio, suma de tasa, aprobaciones y licencias de las «Rimas, primera parte», en esa edición: en otra de 1624 no creo.

Pero, ¿se refiere á retrato ecuestre?,... ¿de Velázquez?...

El retrato se estaba pintando cuando el poeta le consagraba 36 octavas reales de las cuales las cinco primeras son un desaforado elogio de un gran pintor que no nombra, y cuyas señas más parecerían las de Rubens que las de Velázquez — pues habla de cuando pintó el cielo, el sol, el viento, el rayo, la noche, las estrellas, las hierbas, árboles y flores, las fieras, los ruiseñores, el río, el mar...—, pero Rubens no vino á España sino después, en 1628, y nada hace suponer extranjero, además, al amigo artista *cantado* por el poeta.

Este habla de España, su historia, de la estirpe de los Guzmanes, etc., y va diciendo luego en las octavas XVIII á XXV cómo debe pintar el artista la frente, los ojos, la boca y todo el aire del Conde de Olivares. Sólo en la octava XXIII se indica, y no muy claramente, que era ecuestre el retrato suyo que el gran pintor estaba haciendo, montado en caballo andaluz, en la palestra, dócil á la mano del gran jinete—que en verdad que lo fué el Conde Duque:—

«De aquella suerte al Español sublime,
feliz proponga tu valiente mano
que infatigable en la Palestra oprime,
hijo del viento desmentido en vano:
Tan alto dueño en la ocasión estime
airosamente el andaluz ufano,
y agradecido al generoso empleo
la obediencia anticipe á su deseo.»

Treinta y seis octavas, ¡228 endecasílabos!, para no declarar una sola cosa concreta!

— *Otros dos cuadros de Velázquez, desconocidos.*— D. Angel Barcia Pabón, en el primer Apéndice al hermoso «Catálogo de la Colección de Pinturas del excelentísimo señor Duque de Berwick y de Alba» (Madrid, 1911), ha extractado un documento en que se copiaban (principios del siglo XIX) los Inventarios 1661-62 y 1682 88 de la colección de pinturas de D. Luis de Haro, Marqués del Carpio, y de su hijo D. Gaspar. En ese texto se citan como obras de Velázquez, y seguramente que lo serían las tres siguientes:

«Una pintura de Santa Rufina, de medio cuerpo, con palma y unas tazas en las manos, original de Diego Velázquez, de tres cuartas y media de alto y dos tercias y dos dedos de ancho.» Es cuadro del todo ignorado hasta ahora.

«Una Venus, de tamaño natural, echada, desnuda, con un niño que la presenta

un espejo, en el que se ve la pintura de la Venus, original de D. Diego Velázquez.» Es la Venus de la Galería Nacional de Londres, ilustrada por Beruete, con noticia de este asiento, que le permitió rectificar toda la supuesta historia del lienzo famoso.

«Un retrato de un Duque de Alba, enfermo, echando mano á la espada, y un médico con la jeringa en la mano, y en la otra el bonete encarnado de doctor. Es de mano de Diego Velázquez, de dos varas y cuarta de alto y vara y cuarta de ancho». El Sr. Barcia ilustra completamente este extraño asunto de cuadro de tamaño natural, con esta nota: «No se refiere este hecho á ningún Duque de Alba. El protagonista es, sin duda, el famoso D. Luis de Haro, que cuando se le quemó su palacio, fué hospedado por Felipe IV en el Palacio Real, y allí, según dice Barrionuevo en sus *Avisos* (carta XXXIV, tomo V, pág. 158), estaba en el cuarto del Príncipe y: «Aunque achacoso, bajó á verle el Rey, y mandándole los médicos echar una ayuda, no lo quería consentir por ningún modo hasta que S. M. se lo mandó, y juró por su vida la recibiese, y aun después regateaba si había de ser chica ó grande». Como el caso se haría célebre, no es extraño que Velázquez, acaso por voluntad del mismo Felipe IV, lo pintase.»—En el mismo documento se cataloga: «Un lienzo. Es un retrato de un Duque de Alba, enfermo, y un practicante con una jeringa en la mano. Es original de Rizi», añadiendo el Sr. Barcia, en otra nota, que tanto daría que hablar el hecho que no es extraño que además de Velázquez lo pintara Rizi.

Para mí, este cuadro, que había de recordar una atención del Rey sin precedente conocido (la visita), y el de la Venus, debieron de ser encargo de aquel alocadísimo D. Gaspar, Marqués de Heliche, primogénito de D. Luis, tan querido del Monarca, cuyas inverosímiles calaveradas llenaban de regocijo la villa y corte, cuando no llegaron á trance de proceso. La Venus debe de ser retrato (de espaldas, desnuda y al espejo), de la comedianta *Damiana*, su famosa manceba, á la que en ocasiones llevó en visita al palacio de algún Virrey (1658), con el lance consiguiente. El joven Marqués estaba casado y por cierto con la más hermosa dama de su tiempo, una Medinaceli (de quince años en 1650, cuando las bodas).

Elías Tormo.

Noticias arqueológicas y artísticas.

Nuevo mosaico romano.

Se ha encontrado en Zaragoza y es propiedad de D. Mariano Ena, que ha prestado un verdadero servicio á la historia y al arte patrio guardándole en su poder y haciéndole reproducir en una lámina en color del *Boletín de la Sociedad aragonesa de ciencias naturales.*

En la última Junta de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fué presentada esta reproducción por el Sr. Repullés y Vargas, y el Sr. Mélida, confirmando las palabras de su digno compañero, le calificó del más hermoso de los hasta hoy hallados en España.

Representa el triunfo de Baco. Va el dios mitológico en el carro tirado por dos tigres, y le rodean los personajes que le acompañaron á la conquista de la India. Es digno de notarse el espiritu de observación con que el autor ha dibujado las fajas que se ven en la piel de aquellos felinos, á diferencia del jaspeado que caracteriza la de los leopardos y panteras. No queda duda de que quiso representar al tigre real asiático y de que le conocía.

La obra es realmente muy bella y se halla en un estado de conservación excelente.



En el próximo número se publicarán notas bibliográficas de diferentes obras que han tenido la bondad de enviarnos sus autores.

Madrid — Imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.

64'



Fotografía de A. Mas *Fototipia de Hauser y Menet.— Madrid*

FRAGMENTO DE LA TABLA LLAMADA LA VIRGEN
DE LOS CONCELLERS
por Dalmau
AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

BOLETÍN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Año XX.—Segundo trimestre.

Arte — Arqueología — Historia

MADRID.—1.º Junio 1912.

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*

Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

GASPAR BECERRA

(NOTAS VARIAS)

§ 1.º—*Una obra desconocida de Becerra en las Descalzas de Madrid?*

El día 15 de Octubre de 1862 un fuerte incendio hizo pavesas el retablo mayor de la iglesia del Real Convento de Descalzas Franciscas de Madrid, fundado en el Palacio Real del llano, en el siglo XVI, por la Infanta D.ª Juana, hija de Carlos V, viuda del Príncipe del Brasil, heredero de Portugal y madre malaventurada del malogrado Rey Don Sebastián.

El retablo mayor era una obra de Gaspar Becerra, de las más importantes suyas que se podían conocer. Respetó el fuego los dos pequeños retablos colaterales, en los cuales el propio Becerra dió muestra de sus dotes de pintor famoso. Se conservan todavía, con su severo marco de arquitectura paladiana ó semipaladiana (más jugosa que lo de Herrera del Escorial), y con sus dos pinturas en piedra (mármol, dicen) en que están representados de cuerpo entero San Juan Bautista y San Sebastián: el santo de la fundadora y su marido Don Juan, y el patrono del desgraciado Rey Don Sebastián. Son pinturas manieristas pero de gran interés. El San Juan no está en su marco, habiéndole sustituido en el altar una imagen corpórea de la Inmaculada, polícroma, del siglo XVII, pero está el cuadro colgado al lado. Del retablo mayor no quedó resto alguno, si no son las descripciones de los libros viejos y, por raro caso, el dibujo arquitectónico

del pintor y escultor Becerra (el dominio en las tres Artes bien se ve allí), conservado en la Sección de estampas ó de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional. Expuesto éste, en una vitrina, en la pieza principal de la Sección.

¿Quedaba de Gaspar Becerra, además de las dos pinturas de los colaterales, alguna obra de escultura, en la regia fundación de las Descalzas? Ni los libros viejos, ni ilustrados articulistas y escritores contemporáneos que, como los Sres. Mélida, Serrano Fatigati y Sentenach, se habían ocupado de algunas de las obras de arte de las Descalzas, habían atribuído á Becerra pieza alguna. Y es, sin embargo, de una extremada probabilidad que sea suya una que todos en Madrid habíamos visto, aunque envuelta en cendales finísimos, con incomparable majestad y en solemnísimo instante, llevada en la procesión claustral del Santo Entierro, que todo madrileño neto, todo amante del Arte, del pasado, de la Religión, acude á ver, un año y otro, al caer de la tarde del Viernes Santo. ¿Quién ignora en Madrid eso, y quién no ha contemplado con emoción hondísima el único acto religioso que se celebra en la villa y corte con incomparable propiedad, digna del mismo? Lo de menos en esa procesión son los profanos tapices de Rubens que cuelgan en el patio conventual. La música vieja, los niños tiples vestidos de monja, los cortos asistentes clérigos, vestidos los que ofician con terno negro espléndido, de bordada imaginería, la seriedad de un público por fuerza reducido, la circunstancia de ser esta procesión á puerta cerrada y á la misma hora del barullo de la procesión pública no más lejos que en la calle del Arenal, la tradición, sobre todo la tradición, son circunstancias que hacen inolvidable, para quien una vez lo gozó, el Santo Entierro de las Descalzas: privilegiado por los Pontífices con el preciadísimo privilegio de no ser la imagen solamente una imagen, sino arca santa y santuario, á la vez que icona, pues se lleva en ella visible á medias, dentro de la llaga del costado, en precioso relicario, á Cristo vivo, sacramentado, en presencia real en la Hostia consagrada.

La «imagen-custodia» es llevada, por consecuencia, por sacerdotes, á hombros, como verdadero cadáver; no en caja, sino en parihuelas, sobre sábanas y envuelto en cendales sutiles, á través de las cuales se trasparentaba una cosa tremenda, cuyo mérito y aun cuya realidad de arte no podía ver el cristiano, mudo adorador al paso de

su Dios Sacramentado, no podía ver el artista, sugestionado espectador de la visión verdad del entierro del cadáver de Cristo: como si fueran aquellos sacerdotes los discípulos mismos de Cristo, José de Arimatea, Nicodemus, Juan, el que amaba tanto... Los arcáicos motetes, tan distintos de la música del día ¿no podrían ser los plañidos de los fieles discípulos de Jerusalén?

En la mañana del Viernes Santo de este año de 1912, al calor del estudio de los tapices de Rubens, se habían congregado en los claustros de las Descalzas algunos enamorados de las Artes y del pasado artístico de España. Había varias señoras, damas en cuyo honor los capellanes de las Descalzas habían sacado á la plena luz algunas de las riquezas de orfebrería y ropas de la casa. Formaban, espontáneamente, círculo para poderlas contemplar mejor, coleccionistas como D. Pablo Bosch, eruditos como D. Gonzalo Reparaz (que andaba tomando nota de los tapices cuando se dió cuenta del caso), pintores como Villegas, como Barrau, escultores como Blay... Luego, el que esto escribe arrastró á algunos al camarín donde con luces de cerillas gozaron de la vista de la estatua, obra de Pompeyo Leoni, Doña Juana, orante, de mármol; y cuando estaban viendo, luego, el Bautista pintado por Becerra, es cuando sacaron á la iglesia desde la clausura, ya en las parihuelas, todavía envuelto en cubiertas cerradas de tela, el Cristo yacente procesional.

Quedó á poca altura, y se dejó ver del todo libre de trapos y lienzos. El efecto en todos, en Blay por ejemplo —el gran escultor de nuestros días— fué singular, dedicándose muchos, seguidamente (apenas se hizo por un aficionado una fotografía parcial), á estudiarlo en detalle, á examinarlo en pormenores, á buscar puntos de vista que las inmediatas gradas y abordables cancelas facilitaban. Cuando me permití decir mi convicción de que fuera una desconocida obra de Becerra, halló eco en muchos, y algunos la confirmaban por el mérito, ó por la época, ó por el estilo general, ó por las relaciones del artista con la casa, como diversas razones de verosimilitud. Claro es que nadie tenía tan vivo el recuerdo de las obras auténticas de Becerra (el retablo de Astorga) como para poder dar un veredicto repentino. Sólo las fotografías de las cosas de Astorga (detalles inclusive) hubieran bastado en tales casos.

Un Cristo (crucificado ó yacente) es, además, de las obras de escul-

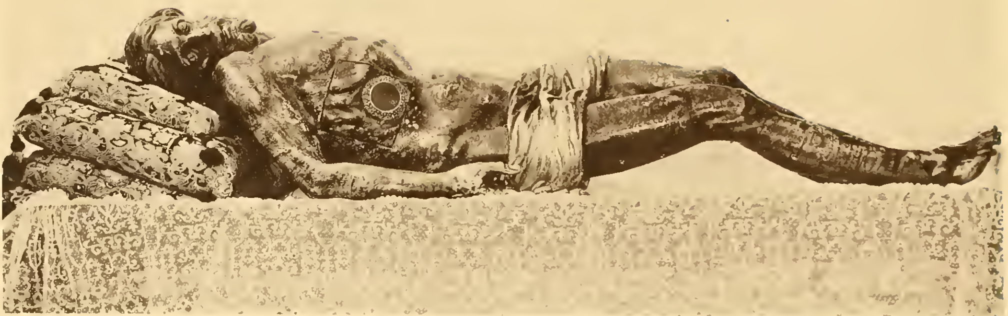
tura más difíciles de clasificar, pues desnudándose la figura, desaparecen los amaneramientos característicos de éste ó el otro estilo. Y como las cabezas, en especial de Cristos muertos, tampoco se acomodan con las más frecuentemente repetidas en la labor de cada artista, y como la escultura es siempre además menos clasificable que la pintura, por desaparecer en ella muchas de las huellas personales de la factura, máxime si es escultura policromada, resultará siempre atrevida una atribución á un escultor conocido de una obra desconocida, de la cual no sabemos (como en este caso) nada de su historia.

Resumiendo; que sólo como una opinión, basada en argumentos puramente subjetivos, pero con grande convicción personal, puedo ofrecer aquí, como obra de Gaspar Becerra, el siempre visto y nunca hasta ahora estudiado Cristo procesional de las Descalzas Reales de Madrid, que pasamos á examinar.

Es, en tamaño natural ó un poco mayor, un Cristo yacente, pero no en posición supina del todo, sino inclinado sobre su derecha, el brazo de cuyo lado está extendido á la larga. El pecho por los hombros se levanta, y queda además retorcido por encima de la cintura, caída la cabeza, mucho más vencida sobre el mismo lado derecho. con lo que se detallan, en violenta acentuación, los músculos del lado izquierdo del cuello. Todo ello indica que el artista—aparte buscar dificultades y evitar el paralelismo de los miembros, nunca grato á los discípulos de Miguel Angel—, se propuso hacer una imagen acaso concebida para vista de lado en el fondo de una hornacina alargada, en un retablo quizá.

Como no parece que haya restos de las demás figuras—las Marías, Juan, Nicodemus ó Arimatea — no se deberá pensar en uno de esos grandes Entierros de Cristo que en Francia, y aun en ciertos lugares de Italia, estuvieron de moda á fines del siglo XV y primera parte del siglo XVI, y de que tenemos en España varios ejemplos, como el de San Jerónimo de Granada (gran obra maestra), el de Poblet y muchos otros. Que el Cristo fuera de madera no sería obstáculo á esa creencia, más probable ó verosímil (es verdad) si fuera de piedra.

La duda del primer destino de la imagen la resolvería fácilmente el conocimiento del instante en que comenzó á usarse en la casa el extraño privilegio de poner en la llaga del costado á Cristo Sacramentado, para así llevarlo en la procesión del Viernes Santo.



Fotografía de M. Moreno *Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid*

CRISTO YACENTE PROCESIONAL DE LAS DESCALZAS REALES DE MADRID

Escultura polícroma que se puede atribuir á Gaspar Becerra

(N. POR 1520 M. POR 1570)

Eso supone un extrañísimo y preciadísimo privilegio pontificio, cuyas razones de piedad son tiernísimas, pero que rompe los ritos desgarrándolos, pues en la Iglesia católica se tiene como precepto general é ineludible que el preste (uno sólo en cada iglesia) asuma el Viernes la Hostia reservada el Jueves Santo en el monumento, y que, en consecuencia, quede el Tabernáculo vacío, el templo sin su Señor, que ya más que templo, queda, hasta el toque de gloria del Sábado Santo, reducido á un desolado y simple oratorio. Sólo en las iglesias parroquiales (pero no en el santuario, sino en la capilla sacramental) se custodian Hostias consagradas para caso de Viático. Y aun es de costumbre en los templos, interpretando bien los ritos, que el santuario del altar mayor esté el Viernes Santo abierto de par en par, y para ello, descorrido el gran paño que cubre los altares en las semanas de Pasión y Santa, para que se vea vacío y se manifieste bien la desolación en la casa de Dios, ausente de ella el Redentor sacramentado.

Tiene, pues, que ser conocida y muy sonada la Bula Pontificia que autorizara en las Descalzas, en la procesión de Entierro, semivisible en la llaga del costado de nuestra imagen, el reservado del Sacramento (1). Y bien mirado, podía ser esa razón procesional la que determinaría todo el movimiento de la figura esculpida, el levantar del pecho y el volver sobre su lado derecho todo el cuerpo, por ser en ese lado, según los Evangelios, la lanzada del mílite, y ponerse en esa llaga del costado (quinta de las llagas) el Sacramento del pío privilegio de la procesión de las Descalzas.

En la duda de si la estatua se concibió para un santo sepulcro adosado á retablo, ó ya desde el primer momento para ser llevada procesionalmente, ello es que la parte derecha del pecho forma una cavidad ó caja que se cierra con llave, mediante que hace como puerta una tabla del modelado del mismo pecho: dentro se coloca la pequeña custodia, y queda una pequeña ventanilla redonda, adornada con cerco de orfebrería y cerrada por cristal. Dicha tabla modelada del cierre está más desgastada en su policromía que el resto de la imagen.

(1) D. Cristóbal Pérez Pastor († en 1908), el ilustre historiógrafo investigador, capellán que fué de las Descalzas, y conocedor singular de su archivo, hubiera podido darnos una información sobre el caso.

Esto de la policromia tiene interés especial en la escultura. Tiene (salvo la sabanilla superhumeral y salvo las barbas y el pelo) color de carne, pero con un ensombrecimiento muy singular, pues le da efecto de una patina maravillosa y sucia á la vez. Examinado de cerca el caso, se ve que quedan por todos lados trozos de la encarnación, con frecuencia manchada de pintada sangre. Hubo de ser puesta la carnación con ligerísima capa, desde luego sin las seis ó siete capas de yeso acostumbradas en nuestra policromia castiza del siglo XVII. Los infinitos trozos conservados con brillo de esmalte fino, y la demasiada sangre (demasiado roja además) en ellos, se templan por el color de la madera dura (acaso roble) que aparece por los infinitos lugares en los cuales desapareció la pintura esmaltada. Se ve que el artista estaba colocado entre dos escuelas de policromia, la anterior, todavía gótica, que pintaba las estatuas sobre yeso envuelto en lienzo ó sargazo, y la posterior que, suprimida la sarga á veces, mantuvo la excesiva capa de yeso para base del colorido, que además, muchas veces, ponía encima del dorado á sisa. El escultor de este Cristo no quiso que las capas de yeso eulienzado ó de yeso sin enlienzar, pusieran en peligro el detalle, nada nimio, pero sí valiente, del modelado de la estatua. Por eso fué tan fina la capa de color, acaso bruñido á uña de ágata, y por ser tan fina la capa se ha ido perdiendo en muchos lugares, y más en las oquedades que en las aristas salientes, en donde pienso que se pondría más capa de color. Ello es que hoy la estatua es de un efecto trágico extraño, oscurecida por la caída de la encarnación.

Para atribuirla á Becerra, aparte el gran precedente de sus magnas obras de pintura y escultura en el mismo convento, habrá desde luego *razones*, y lo que es más vago, pero más importante en la crítica de arte, *visión* y corazonada.

Razones son la valentía miguelangelesca del modelado y la valentía particular al autor de esta obra (sea quien sea) al proponerse una postura nueva y difícil en el torso; razones son el policromado, que no parece del siglo XVII, ni posterior, sino del XVI, como parece ser del XVI también el trabajo escultórico; razones son tener, cual otras veces las obras de Gaspar Becerra, el paño superhumeral un poco más abajo de las caderas, y plegado como Becerra solía plegarlo; razones, el aplomo magistral, ó si se quiere, la pesadez excesiva de

los miembros, algo como un imaginario peso específico, en ellos, mayor que el real y corriente; una como *pesantez* acentuada, que muchas veces se nota en las creaciones de Becerra; razones, por último, un detalle que yo creo encontrar como una firma de Becerra, cierta aparente blandura del vientre, parte que se imagina como movible si se decidiera uno á tocarla, en contraposición á la robustez y recia contextura aparente de los demás miembros.

En cuanto á la visión instantánea y corazonada crítica, he de confesar que es cosa tan digna de censura, ó de aprecio, como se quiera—y según los casos y la autoridad personal de quien las tenga—, pero de un valor psicológico algo más evidente que toda otra cosa, en el conocimiento de las obras de arte. Modestamente debo decir á mis lectores, que á mí me dió corazonada la vista del Cristo yacente de las Descalzas, creyendo ver allí una obra de Gaspar Becerra, y lo que es mucho más extraño y mucho más atrevido y mucho más inexplicable, tuve á la vez corazonada de que habia otra obra de Becerra, desconocida como suya, en Madrid, tan estudiada en el Boletín en estos últimos años: el Crucifijo de la Real Academia de San Fernando.

La fototipia adjunta nos pone á la vista la obra procesional de las Descalzas, ya descrita. En cuanto al Crucifijo de la Academia, fué reproducido, en conjunto y en fototipia de detalle también, en el último número del Boletín (1), con el texto de nuestro Director, don Enrique Serrano Fatigati, en el cual ya hubo (en mi sentir) un rasgo de la corazonada que yo sentí inesperadamente el día en que examiné el Cristo yacente de las Descalzas. Debemos resumir el estado de la investigación en pocas palabras.

§ 2.°—*El Crucifijo de la Real Academia ¿puede ser de Becerra?*

El Crucifijo conservado en la Secretaría, antigua Capilla, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, tenido como de Alonso Cano, demostró el Sr. Serrano Fatigati que merecía un nuevo y detenido estudio, del cual vino finalmente en deducir que no era de Alonso Cano, opinión negativa, en la que hube de manifestarle mi modesta conformidad hace dos años y en carta reciente, en textos que cono-

(1) Págs. 24 y 25, conjunto y detalle.

cen los amables lectores del Boletín (1). Yo pensé siempre en que era obra del siglo XVI, es decir, del período del *manierismo,* por lo que primeramente pensé si sería el que labró el lego jesuita Domingo Beltrán (que fué solicitado por Felipe II para las obras del Escorial) para el Colegio Imperial de Madrid, hoy Instituto de San Isidro; atribución concreta que hube de rechazar, convencido por la negativa razonada que á ella opuso nuestro ilustrado Presidente.

El Sr. Serrano Fatigati, que pensó por su parte en atribuirlo á un escultor del siglo XVII, á Sánchez Barba, tuvo dos veces la idea de Gaspar Becerra en su mente: «hay en él (en el Cristo)—dijo—(2) algo de las tradiciones de Becerra, sin que se acentúen los arranques miguelangelescos», y de reciente (3) ha vuelto á decir: «Algo hay, sí, en el Cristo que sabe ligeramente á tradición de Miguel Angel ó de su discípulo en España, Becerra», precisamente cuando se hacia cargo de una olvidada noticia hipotéticamente relacionada con la procedencia del Crucifijo, que yo le había recordado por pura preocupación en el problema.

Era esta la noticia que nos da Palomino, y voy á copiar literalmente, en la Vida CCX, que es la de D. Vicente Benavides, pintor:

«No tuvo menos inteligencia en el pintar al fresco, como se ve en diferentes obras que se le ofrecieron dentro y fuera de Madrid, y en especial *la capilla del Santísimo Christo del Amparo, con su transparente, que está en la iglesia de la Victoria en esta corte, junto á la puerta del costado*».

Recuerde al caso el lector que, como el Sr. Serrano Fatigati nos comunicó (4), el Cristo de la Academia tenia dos papeles pegados: el de encima, de letra al parecer de Ceán Bermúdez, decía *Monserrate,* y el que estaba oculto hasta que el Sr. Cordobés arrancó el anterior, decía *Soledad.* De Monserrate había de proceder el Crucifijo de Alonso Cano, todavía hoy ignorado. Por la *Soledad* ya pensó el Sr. Serrano Fatigati que se debería entender la capilla de la Soledad en el convento dicho de la Victoria, de Mínimos, en Madrid, de donde pro-

(1) Boletín, tomo XVIII, año 1910, página 125, y tomo XX, año 1912, páginas 23, 24 y 25.

(2) Boletín, año XVII, tercer trimestre de 1909, pág. 215.

(3) Boletín, año XX, primer trimestre de 1912, pág. 25.

(4) Boletín de 1909, lugar citado.

cede, por cierto, la imagen de la Soledad de Gaspar Becerra, hoy en la Catedral de San Isidro.

En cuanto al valor de los dos papeles, es más probable que nada, después de los muchos datos desconocidos aportados por el Sr. Serrano Fatigati, la opinión del Sr. Belda, su comunicante: que el papel de la letra *Monserrate* se hubiera caído del otro Crucifijo, cuando hubo dos en la Academia y en el mismo lugar de ella, y que una mano docta (demasiado docta) hubiera creído que dicho papel correspondía de derecho al Crucifijo que pasaba por mejor de los dos, pegándolo encima de la letra *Soledad* en el Crucifijo grande, hoy todavía subsistente en la Academia. Así se explicaría que fuera de letra de Ceán, cuando Ceán había muerto antes de que llegaran ó volvieran á la Academia el Cristo ó los Cristos, que después de la francesada hubieron de devolverse á los conventos, y que pudo recobrar, y al parecer recobró la Academia, después de la exclaustración.

Pero de la Soledad ó Victoria no citaban Crucifijo alguno nuestros autores de libros de Artes, y por eso no se había pensado en que tal letra *Soledad* tuviera valor para la indagación. La cita de Palomino antes copiada, demuestra que si no en la capilla de la Soledad (magna en el templo de la Victoria, y en parte independiente de él), en la iglesia de la Victoria misma había habido otra capilla «del Santísimo Cristo del Amparo, con su transparente», dato este último del transparente que parece confirmar la hipótesis de que el titular de la capilla era de escultura, pues ni transparente ni camarín cabría, si el Cristo del Amparo hubiera sido de lienzo.

He hallado una prueba plena de que se llamaba también «convento de la Soledad» al «convento de la Victoria» ó de Mínimos, y no por otros que por los propios académicos de San Fernando, y precisamente cuando se incautaban de las obras de arte de los conventos á raíz de la exclaustración.

En el Catálogo abreviado de Madrazo del Museo del Prado (1), se demuestra que en los Inventarios formados en 1836 por la Comisión incautadora se hablaba (respecto de Madrid) «del convento de la Soledad», (no «de la Victoria»): se trata de la Epifanía atribuída á E. Caxés.

(1) Al núm. 2.186, A.

Es, pues, evidente, que el papel «Soledad» del Crucifijo de la Academia, se refiere á que el Cristo procedía, ó que el autor del papel creía que procedía, del convento de la Victoria; siendo lo más probable lo primero, porque al fin, si tuvo dos papeles pegados, el uno encima del otro, más fe parece que debe concederse al que estaba directamente pegado á la cruz. Por eso hay serios motivos para creer que el Crucifijo de la Academia es el Cristo del Amparo, de la capilla del Cristo de esa advocación, en la Victoria.

En este estado fincaba el pleito, cuando en la tarde del Viernes Santo, apenas sugerida en la imaginación la idea de que pudiera ser el Crucifijo (por razones puramente estéticas) obra de Becerra, como por razones (á la vez estéticas é históricas) había pensado que sería de Becerra el Cristo yacente, procesional, de las Descalzas, vi con inesperada sorpresa una especie que había olvidado, y habíamos olvidado todos, referente á Gaspar Becerra y, por lo visto, al Cristo del Amparo en la Victoria.

Vamos por partes.

Palomino conoció, con todas las noticias legendarias (conservadas por libros devotos), las circunstancias de haber labrado Gaspar Becerra, para la Reina Doña Isabel de Valois, la imagen (cabeza y manos, pues es de vestir) de la Soledad para el convento de Mínimos de la Victoria, con capilla especial y propia. Pero Palomino, á pesar de que en la «Vida de Gaspar Becerra» tuvo la ayuda de otra escrita antes que él por el pintor Alfaro (el biógrafo de Velázquez), hoy perdida (1), todavía hubo de decir, al terminar la biografía del escultor: «No se tiene noticia del año en que murió, ni dónde está enterrado, por la poca aplicación de nuestros naturales á perpetuar las memorias de sus compatriotas»; no citándole á Becerra en la Victoria más obra de pintura ni escultura, que la imagen de la Soledad, y no sospechando siquiera que estaba allí enterrado.

A los pocos años de la publicación del libro de Palomino (después de 1724), el viajero Ponz, Secretario (como ahora nuestro Presidente)

(1) Palomino, en la Vida CLVII, que es la de *D. Juan de Alfaro*, pintor: «Y en conseqüencia de esto (sus aficiones literarias y el haberle pintado para un Sr. Arce, retratos de ingenios, etc.), dexó Alfaro en su expolio varios libros y papeles muy cortesanos; y entre ellos *algunos apuntamientos de la vida de Velázquez, su maestro, de Pablo de Céspedes y de Becerra, que nos han sido de mucha utilidad para este tratado.*»

de la Academia de San Fernando, describía algunas obras de pintura en la Victoria (1), y entre ellas (precisamente pinturas), y después de decir «en otro altar, hacia los pies de la iglesia, al lado de la Epístola, hay una Sacra Familia con Santa Catalina en acto de besar al Niño Dios, expresiva obra de Gaspar Becerra, según el estilo que se nota en obras suyas»; añade «... Y TAMBIÉN ES DEL MISMO EL SEÑOR CON LA CRUZ Á CUESTAS, EN LA CAPILLA DE LA ENCARNACIÓN, AL LADO DE LA EPÍSTOLA».

Qué capilla es esta de la Encarnación, al lado de la Epístola, en la Victoria, lo va á decir la nota á la que da llamada en ese momento del texto, y que es la nota biográfica acostumbrada en Ponz, cuando, por primera vez, habla de obras importantes de un pintor ó escultor. En esta nota biográfica no se extracta la «Vida» correspondiente del Palomino, pero se dice: «Dice Palomino, al fin de la «Vida de Becerra», que no se sabe el fin que tuvo, ni dónde está enterrado; pero se han averiguado éstas y otras particularidades, así por el testamento que Becerra otorgó en Madrid... el año de 1568, como por otros documentos». Hace saber sus padres, vecindad, matrimonio,... y añade: «QUE SE MANDÓ ENTERRAR EN EL CONVENTO DE LA VICTORIA, EN LA CAPILLA QUE COMPRÓ, LLAMADA ANTIGUAMENTE *de la Cruz*, Y HOY *de la Encarnación*...» Mandó en el dicho testamento, que su mujer fuese patrona de la referida Capilla, mientras ella viviese, y que después de sus días lo fuese, por su parte, Juan Becerra, su hermano, y por la de su mujer Paula, quien ella nombrase.

Queda, pues, demostrado, que la capilla de la Encarnación, en la que, en tiempo de Ponz, se conservaba un cuadro pintado por Gaspar Becerra, de Cristo con la cruz á cuestas, era la capilla que antes fué «de la Cruz», y que siendo de la Cruz, había sido enterramiento del artista y patronato de su familia, por haberlo él comprado previamente. Siendo extraordinariamente probable que fuera la misma capilla de la Cruz, la llamada también del Cristo del Amparo, para el transparente ó camarín de cuya escultura había pintado frescos Vicente Benavides, como un siglo después de la muerte de Gaspar Becerra (2).

(1) Tomo VI, núm. 9, séptima división.

(2) En el *Ensayo* de Galiardo, quizá se citen, como me ha comunicado un querido consocio, alguna ó algunas historias manuscritas del convento de la Victoria,

Si, pues, en la Academia de San Fernando se conserva un gran Crucifijo que puede ser de Becerra, y ese Crucifijo tuvo un papel, y lo tiene todavía, que dice «Soledad», y «Soledad», para los académicos de 1836, era «convento de la Soledad», es decir, el de Mínimos de la Victoria, ¿no hay serios motivos para establecer como mera hipótesis (como hipótesis, por de pronto), la de que el Crucifijo de la Academia debe de ser el que probablemente se llamó del Amparo, en la capilla del Cristo del Amparo, ó de la Cruz, fundación de Gaspar Becerra y enterramiento suyo en la Victoria? Y si en esa capilla, en pared lateral, había un lienzo de Gaspar Becerra, en tiempo de Ponz, ¿no pudo haber habido un Crucifijo de escultura, de Gaspar Becerra, en el altar?

Que Ponz no lo diga ni lo miente, tiene una fácil explicación: había dejado de ser capilla de la Cruz ó del Cristo del Amparo, para convertirse en capilla de la Anunciación, probablemente por haberse extinguido el patronato familiar de los Becerras, dándose á otra familia por los frailes, es decir, lo mismo que nos consta ahora que hicieron las monjas de Santo Domingo el Antiguo, de Toledo, con la capilla sepulcral del Greco. Al dejar de ser capilla de la Cruz, y tomar la Encarnación para nuevo titular, es probable que el Cristo del Amparo fuera á parar á alguna pared, quizá alta, de la misma ó de otras capillas, ó de las dependencias del convento, olvidándose su mérito y su origen por largos años.

El mérito saltó á la vista de los académicos de San Fernando de 1836, hasta llevarles á recoger el Crucifijo para su Academia, y el origen ha permanecido olvidado, y no sospechado hasta el día de hoy. En esta hipótesis, el silencio de Ponz es fácilmente justificable. ¿Quién sabe que en lo alto del crucero de la parroquial de San Luis, lado Epístola, frente al altar mayor, está el Crucifijo famoso en tiempo de Ponz, del citado Sánchez Barba? (1). Pues á Ponz le pudo ocurrir la misma ignorancia respecto al que imagino de Becerra.

¿Pero es, en efecto, de Becerra?

como existentes en la Biblioteca Nacional, pero no precisamente entre lo anónimo, pues al caso se han registrado ya en balde los Catálogos de la Biblioteca y la lista del *Ensayo*. El autor de estos artículos agradecerá mucho á sus consocios, que le comuniquen lo que sepan de la historia de las Descalzas y de la Victoria, para el mejor esclarecimiento de los problemas suscitados.

(1) Debo la noticia, ya comprobada, á nuestro consocio y querido amigo don Juan Allendesalazar.

¿Es en efecto de Becerra el Cristo procesional de las Descalzas? A los pocos días de suscitada la idea, estudiábamos al caso, el retablo de la Catedral de Astorga.

§ 3.º — *Varios Cristos que no son de Becerra.*

Llevábamos á Astorga un problema, buscando allí la solución. ¿Eran del mismo artista de aquel gran retablo el Crucifijo de la Real Academia de San Fernando y el Cristo yacente, también muerto, de la procesión del Santo Entierro de las Descalzas de Madrid?

En Astorga pudimos ver, con impresión y efecto muy favorables á nuestra hipótesis, dos Cristos en el retablo, y—por un cariñoso aviso del día antes—otro pequeño Crucifijo que bien pudiera ser de Becerra también.

Pero antes de entrar en comparaciones, necesitamos examinar con mayor escrúpulo el caso de los Cristos atribuídos á Gaspar Becerra, pues debemos desembarazar el camino de toda sombra de falsas atribuciones.

Ponz, y tras de él Ceán Bermúdez (sin poderse aquí invocar el anterior precedente de Palomino), atribuyeron á Becerra un Cristo azotado, en los Trinitarios Calzados de Madrid. «La estatua del Señor á la columna, que hay en el altar, es de estilo grandioso, y acaso de Gaspar Becerra», dijo Ponz, refiriéndose á la capillita de la sacristía; diciendo en seco Ceán, en la lista de obras de Becerra: «Madrid: Trinitarios calzados. Una estatua de Cristo á la columna en un altar de la sacristía».

De esta estatua, que figuró, sin salir del edificio, en el Museo Nacional «de la Trinidad», que luego (sin salir del edificio) y continuando como propiedad del Museo del Prado, estuvo colocada en la escalera del Ministerio de Fomento, nos hemos ocupado ya en el BOLETÍN, por ser obra, en mármol y colosal, firmada por el antes ignorado escultor florentino, establecido en Nápoles, Michael Angel Nacherino.

Recordarán los benévolos lectores del BOLETÍN que, burla burlando, á base de una cita mía de obra de Nacherino (de quien nunca se había antes hablado en España): del Niño en mármol del Museo de Burgos (1), fuí formando una curiosa monografía del escultor italiano,

(1) BOLETÍN, tomo XVII, año 1909, pág. 292.

con la colaboración espontánea y sucesiva de los consocios D. Eloy García de Quevedo y Concellón, que nos dió noticia de otro *putto*, firmado, de la iglesia de Sinobas, junto á Aranda de Duero (Burgos), y D. Manuel Gómez Moreno Martínez, que nos delató el hecho inverosímil de que el contratista del derribo del viejo Ministerio de Fomento, hubiera puesto en la acera de la calle de Atocha, y á la venta luego, una Madonna de mármol, que parecía de la misma mano, y un Cristo á la columna, firmado por Nacherino, nombre y estatuas de que no tenía otra noticia. Dílas yo, relacionando la falsa atribución á Becerra, y contando lo que ya se sabía en Italia de la personalidad de Nacherino, antes desconocida (1).

La monografía fragmentariamente formada en nuestro BOLETÍN acerca de Nacherino (1535 † 1622), ha ido completándose después de los tres ó cuatro *golpes* dados por mí al asunto, con la ayuda de otros estimados consocios. Inmediatamente, D. José María Florit, dignísimo director de la Real Armería, me hubo de comunicar que la estatua de la Madonna habia sido adquirida por nuestro también querido consocio D. Fortunato de Selgas, en el comercio del Sr. Borondo (plaza de Isabel II), y que el Cristo á la columna no habia tenido igual suerte. Luego el Sr. Selgas nos confirmó la especie, y nos dijo que la Madonna la habia trasladado á Asturias y la habia colocado en la iglesia de su posesión «El Pito», famosa por sus obras de arte, ofreciéndonos fotografía para reproducirla en el BOLETÍN, apenas hubiera ocasión de encargarla. Más tarde, con ocasión de mis conferencias de Historia de la Escultura española en el Ateneo de Madrid (otoño de 1911, cursillos organizados por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes) (2), llegó á mis manos primero una postal fotográfica, y luego una buena fotografía, ofrecidas por mi amigo D. Luis Pérez Bueno, profesor de Teoría del Arte en la Escuela del Hogar, de un supuesto «Becerra», que en el acto vi que era el desaparecido Cristo de Nacherino, con sorpresa de mi interlocutor, que, como otros, si hubiera leído

(1) BOLETÍN, tomo XVIII, año 1910, pág. 41, 43, 113 á 118 y 119. La personalidad, antes desconocida, del escultor Nacherino, fué revelada en 1890 al mundo de los doctos por la monografía de Antonio Maresca «Sulla vita e sulle opere di Michelangelo Nacherino: Appunti», publicada en Nápoles (Giannini, 78 págs.), en dicho año. No le cita ninguna obra en España.—He visto la recensión de Domenico Gnoli en el «Archivio storico dell' Arte», del mismo año.

(2) Aunque en ellas apenas pude decir nada acerca de Becerra, por los aprietos del programa.



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

CRISTO Á LA COLUMNA, ESTATUA EN MARMOL
procedente de la Trinidad y del Museo Nacional de Madrid, hoy en el comercio, por abandono del Estado Atribuido á Gaspar Becerra, es obra de Miguel Angel Nacherino
(n. 1535 m. 1622), firmada en 1614

la letra no la creyera firma de escultor, por serle desconocido el nombre de Nacherino. Por último, y con explicación igual, el Sr. Conde de las Almenas, al ver en París la estatua, cuando pensaba adquirirla para traerla de nuevo á España, me comunicó la noticia de su expatriación, y su sorpresa al saber que yo negaba que fuera de Becerra (1).

El Boletín la reproduce hoy para completar esta fragmentaria é impensada monografía acerca de «Nacherino y sus obras en España», y para que quede patente que ni era ni pudo ser nunca una obra de Becerra, sino italiana, clásica pura, y en el estilo menos confundible con el español, ni siquiera con el de Pompeyo Leoni y sus secuaces inmediatos entre nosotros; obra, además, de un período artístico posterior al de Becerra, cuando ya el arte se ha purgado de toda afectación miguelangelesca, es decir, cuando el arte ha pasado del manierismo al eclecticismo, algo más clasicista. Se recordará que estaba firmada en 1614, por tanto en Nápoles, cuando Nacherino tendria ya setenta y ocho años de edad. He mostrado la fotografía á ilustres críticos de España y de fuera, y es unánime la opinión de que es pieza italiana, extrañísima al arte de Becerra, en pleno acuerdo con la firma del mármol, precisamente más auténtica por darse en ella el nombre de un artista hasta hace poco olvidado en los propios Diccionarios biográficos de pintores y escultores (2).

El Cristo á la columna de la Trinidad de Madrid no era de Becerra, pues.

(1) Lo que falta de la curiosa historia lo acabo de saber, y puedo comunicarlo á mis lectores, al corregir las pruebas, y se resume así: el comprador de estatua de tan fino desnudo y tan hermosa cabeza, divinamente expresiva, adquirida como cascote en el derribo del Ministerio de Fomento, no sabía palabra de la personalidad de Nacherino. ¿Borró primero el apellido y la fecha, para atribuirla al otro Miguel Angel? No se sabe. Pero como Ceán Bermúdez la atribuía á Becerra, y como algún periódico comenzó á armar escándalo sobre la venta de una obra de «Miguel Angel» que era propiedad del Estado, ello es que la firma se hizo desaparecer. La anterior existencia de la misma, aparte el testimonio y copia textual del Sr. Gómez Moreno, me consta por otro de persona distinguidísima. — Estuvo el mármol á la venta en Madrid, en París, y de reciente lo he visto y admirado otra vez en Madrid: en París *chez* Schutz, adornando el patio de su casa, que no es otro que el transportado «patio de la Infanta», de Zaragoza.

(2) El putto de Burgos es obra más bella; del período juvenil y florentino será, como es el de Sinobas, si el «Florentia» de la firma, suponiéndolo en ablativo, lo interpretamos «en Florencia» (se hizo), aunque quizá (aunque falta la E, ó no leyó el enlace el guardia civil), se deba leer «de Florencia» (el escultor), en genitivo.

Tampoco lo es el que forma parte del grupo que Ceán Bermúdez (aquí sin el precedente de Ponz, ni menos el de Palomino) le atribuye con estas palabras en la lista de las obras escultóricas y pictóricas del artista: «Granada. San Jerónimo. El célebre Entierro de Cristo en un nicho del claustro», que es el en verdad famosísimo y ya antes mencionado que se conserva hoy en una capilla del lado del Evangelio en la iglesia del propio exconvento, fundación del Gran Capitán.

Es esta pieza, capital en la historia de la Escultura española, piedra de toque de las opiniones de los críticos más autorizados; pero en manera alguna puede ser de Becerra, por toda clase de razones. Don Manuel Gómez Moreno, padre, en su *Guía de Granada*, dijo en 1892, «atribuyóla (la obra) Ceán á Gaspar Becerra, pero la ornamentación del sepulcro, los trajes de los piadosos varones y las telas puramente góticas que se imitan en el estofado, lo cual también vemos en el retablo de la Capilla Real, declaran que se hizo hacia 1520, cuando se acabó el monasterio y se vendieron las capillas de su claustro, á una de las cuales perteneció esta obra. Quien la esculpió, de seguro había estudiado en Italia, y entre los pocos artistas que por entonces habían venido ya de aquella tierra, parécenos que bien pudo ser el ignorado autor aquel Pedro Torrigiano», etc.

En 1903, en mi manual modestísimo *La Escultura antigua y moderna*, en las cuatro líneas consagradas á Felipe de Vigarni ó de Borgoña (pág. 181), dije que á él acaso debería atribuirse el bellísimo Entierro de Cristo en San Jerónimo de Granada, idea que sin saberla ya publicada por mí, manifestó decididamente el propio D. Manuel Gómez Moreno, padre, en un artículo del número de Semana Santa, de *El Defensor de Granada,* intitulado: «Arte cristiano: Una escultura de la Piedad de la Virgen», fechado en 5 de Abril de 1909.

No era de la misma opinión que su padre el joven arqueólogo don Manuel Gómez Moreno Martínez, que con gran sagacidad reconoció en el espléndido y asendereado grupo, cabezas y detalles, el estilo de Alonso Berruguete, hasta acabar un tiempo por creerlo obra suya, probablemente (en ese caso) del período intermedio entre las obras del retablo de San Benito de Valladolid (1526-32) y sus tallas de la sillería magna de la Catedral de Toledo (1538-43). En la misma Italia es sabido que hizo (por encargo de Bramante) una copia del Lacoonte, y cabezas hay, tomadas del Lacoonte en el grupo de Granada. La

especie la tomó al vuelo Mr. Dieulafoy, que en su *Sculpture polychrome en Espagne*, atribuye el grandioso grupo á Alonso Berruguete.

Esta atribución tiene á mi ver una base de mayor probabilidad en la comparación con el otro grupo de la Transfiguración del Señor, en el retablo mayor de la iglesia del Salvador de Ubeda (Jaén), fundación de Cobos, que es, como me ha comunicado el Sr. Gómez Moreno, hijo, obra auténtica de Alonso Berruguete, demostrada tal, aparte la evidencia estética de su personal estilo, por el testimonio de Argote de Molina.

Pero debo confesar á mis lectores que el Santo Entierro de San Jerónimo, de Granada, es ahora, para el Sr. Gómez Moreno, hijo, más dudoso que antes que sea de Alonso Berruguete, inclinándose á ver en él el estilo del gran escultor florentino Jacopo l'Indacco, de que nunca se había tenido noticia de que estuviera en España, y que por las investigaciones de nuestros consocios D. Pedro A. Berenguer, el señor González Simancas y el citado Sr. Gómez Moreno, hijo, resulta que trabajó en Murcia y en Granada, y precisamente en San Jerónimo, de Granada. Pudiera ser obra suya el Santo Entierro, que desde luego parece que está pintado y estofado por los mismos artistas que pintaron y estofaron (por 1520...) el retablo de la capilla de los Reyes Católicos.

Sin resolver esta gravísima cuestión, una cosa queda evidente: que el grupo es de la primera mitad del siglo XVI, y poco avanzada, (fecha á que corresponden Vigarni, Torrigiano y l'Indacco, y Berruguete, en su estilo intermedio y aun en su estilo final), y que en manera alguna puede retrotraerse á los años de Becerra en España.

Que el Entierro de Cristo en Granada no es de Becerra, con toda seguridad.

Tampoco lo es el Crucifijo alto del retablo, ni parte alguna del retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Valladolid, que le atribuye Ceán Bermúdez (siguiendo á Ponz), á la vez que le atribuye (ídem) un Descendimiento en una capilla de los Trinitarios Calzados,—y unos Evangelistas de pintura en la Merced Calzada, siempre en Valladolid (1).

(1) Las atribuciones son más que de Ponz mismo, aceptadas por él de la opinión corriente, en frases como éstas: «Se reputan ejecutados (los relieves grandes del retablo de San Miguel) por de Becerra»; «también (el Crucifijo y los malísimos

A lo que de todo ello se nos alcanzaba, mi opinión (con la de otros criticos) estaba de acuerdo en el fondo con la enérgicamente manifestada por D. Isidoro Bosarte, en 1804, que en su *Viaje de Valladolid* puso la siguiente «Advertencia sobre Gaspar Becerra»:

«Nada he visto en Valladolid que conste ser de Gaspar Becerra. Los relieves del retablo de la parroquia de San Miguel, que se le atribuyen, son una obra mazorral sin diseño ni escuela, y nada digna de atribuirse á tan sabio escultor. La otra obra, en una capilla de los Trinitarios Calzados, es un copión de mala mano de algún buen relieve de aquel asunto. Es verdad que en el basamento del retablo de San Miguel hay unas Virtudes recostadas, que en los paños se parecen al modo de dibuxar de Becerra; pero esto quiere decir que algún rasguño de Becerra llegó á caer en manos de cortos oficiales, que dieron una idea turbia de aquellas figuras sin penetrar el sentido del diseño. Por lo demás, el retablo es de buena disposición, y quien dispuso aquel retablo no pudo hacer aquellos relieves. En caso de que alguna vez se pudiese probar que aquellos relieves eran de Becerra, recurririamos á decir que cuando los hizo era mozo y sabía poco, antes de pasar á Italia, donde se volvió lo de adentro afuera; exemplo que no sería el único en la historia de las Artes, como no lo es en la de las letras». El Sr. Martí y Monsó, en su conocidísimo libro, tan repleto de noticias, especialmente de esculturas de Valladolid, no dice palabra del retablo de San Miguel (antes jesuitas), ni tampoco del Descendimiento de la Trinidad (1).

Pero no debía satisfacerme esa opinión general y mía á la vez sin una nueva investigación personal, como la que he realizado de re-

San Juan y la Dolorosa que le acompañan) obras de Becerra, á quien igualmente se atribuyen varias Virtudes y santos que adornan el basamento». *El Descendimiento,* de la Trinidad, dice que es «obra, muy digna de serlo, de Becerra, por de quien se tiene»; y de las pinturas del Tabernáculo de la Merced, «que se atribuyen á Becerra».

En éste, como en tantos casos, para Ceán Bermúdez, todo el monte fué orégano, y todo ello se cita en seco como obras de Becerra.

(1) Ni de las pinturas de la Merced, cuyo retablo principal comenzaron á labrar (lo que ignoraban Ponz y Ceán) los escultores Isaac de Juni y Benito Celma en 1597 (22 Junio), terminándolo Pedro de la Cuadra (1599), fechas que hacen improbable que fueran de Becerra (muerto por 1570), las pinturas del tabernáculo. Estas no se han recogido en el Museo, donde precedentes del retablo se ven esculturas de Cuadra. Todo fundamento para darlas á Becerra se basaba en este texto de Ponz: «En el tabernáculo están pintados los quatro Evangelistas, que se atribuyen á Becerra».

ciente, acompañado do fotografías y capacitado particularmente por los recientes estudios y visitas, en especial la de Astorga.

Desde luego no son de estilo de Becerra ni el Cristo del ático, ni las grandes escenas, ni las estatuas, ni las Virtudes recostadas del estilobato, ni nada del retablo mayor de los antiguos Jesuítas, hoy (desde 1775) parroquia de San Miguel y San Julián.

Todo es evidente que corresponde al arte valisoletano, alrededor del año 1600, ó algo después; así la parte mala—los Evangelistas, por ejemplo, y la Virgen y el San Juan—como la relativamente magistral del mismo—las estatuas de los Apóstoles Pedro, Pablo, Santiago y el que ignoro si es Apóstol, y acaso sea un Profeta; las escenas del Nacimiento, Circuncisión...; el bello Cristo, que me recuerda el del Socós, atribuído á Alonso Cano, en la Catedral de Valencia, que aquí confirmé, aunque es incomparablemente mejor, que es de escuela castellana...—(1). Pero no se necesita nada para demostrar que no puede ser de Becerra la obra, ante la evidencia absoluta de que el retablo, integralmente, y la iglesia toda y la fachada, con los repetidísimos escudos, que son los de los Condes de Fuensaldaña, prodigados, siempre iguales en todas esas obras, demuestran, sin sombra de duda, que todo corresponde á la tarea que á principios del siglo XVII costearon los Condes D. Juan Pérez de Vivero y D.ª Magdalena Borja Oñez de Loyola para espléndida iglesia de Jesuítas, los apellidos de cuyos gloriosos santos fundadores llevaba ella, que parece que fué la verdadera patrona del nuevo templo. Las obras de éste comenzaron en 1610, según escritura otorgada en 1603, y por el testamento de los Condes de 1610. El retablo precisamente ha de ser posterior á esa fecha, y desde luego, con sólo ella, posterior en cuarenta años á la muerte de Becerra (2).

(1) La idea de que el hermoso Cristo del Socós sea de arte castellano viejo, la dí por primera vez en mis conferencias de Escultura española, en Otoño de 1911, pero ahora me hallo más adherido que antes á ella.

(2) Véase el artículo de D. Roque Domínguez Berrueta «Visitas y paseos por Valladolid: La Casa de Berruguete, San Benito y San Miguel y San Julián» en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones* (tomo II, pág. 234 á 237) en que se resumen las noticias históricas de la casa y templo, sin decir casi nada del retablo, ni recordar las opiniones sobre él sustentadas por los escritores de Arte, Ponz y Ceán Bermúdez, reduciéndose á tenerlo por de autor desconocido. En ese artículo se da un fotograbado de la fachada.

Los Condes están enterrados en el presbiterio, con estatuas orantes. Su escudo complicado, timbrado con la corona y con cruz de Santiago, todo encerrado siem-

Para la absurda idea de atribuírselo, ha bastado seguramente el detalle de las Virtudes (aquí las Cardinales), que á distancia, por su acomodamiento en tableros muy apaisados y por su policromia, recuerdan las del gran retablo de Astorga. Pero ni sus cabezas, ni su oculto desnudo, ni sus forzadas y nada aplomadas actitudes, ni el poco acierto en su composición, autorizan siquiera á suponer que se aprovecharan dibujos ni ideas del maestro, cuyo estilo, aun más en Valladolid que en el Norte, se habla ya olvidado del todo á la sazón, y bien lo demuestra este mismo retablo.

En cuanto al Descendimiento de la Trinidad, no hay en Valladolid recuerdo, ni se conserva nada en el Museo que pueda ser de esa procedencia. Una simple *Pietá*, con las dos figuras de la Dolorosa y el Cristo muerto, en retablo primitivo, por ella sola y por la talla arquitectónica formado, se encuentra hoy — en lugar secundario (á la derecha), en la última capilla del lado del Evangelio — en la parroquia de San Martín, obra de arte de que creo que no se ha ocupado nadie. ¿Es esto el *Descendimiento* aludido por Ponz en la Trinidad, que á la parroquia se transportara cuando la exclaustración? No lo saben, preguntados el caso, los eruditos valisoletanos, amigos míos. Pero desde luego, aparte no ser en puridad un Descendimiento, y de no ser un relieve, hay en él mucho más del arte seiscentista de Gregorio Fernández que del quinientista, aunque la actitud de la Dolorosa está imitada quizá del grupo de la Quinta Angustia del retablo de Astorga, que por contener, con las Marías y Juan, á Nicodemus y Arimatea, pudiera por un Descendimiento haberse tenido, y nunca este grupo de Valladolid. Pero repito que es en realidad obra del realismo de la escuela de Gregorio Fernández, en el siglo XVII (1).

pro en una guirnalda de igual estilo, se ve en la portada (dos), en los machones del crucero en los frisos (ocho), y en lo alto del retablo, como parte esencial del mismo (dos).

En la portada se ve, procedente de la derribada parroquia, una estatua de piedra de San Miguel, gótica, y á sus pies el escudo de los Reyes Católicos, todavía sin el cuartel de Granada. De la misma procedencia, en el centro del altar mayor, sustituyen al primitivo titular del mismo, San Ignacio de Loyola, un San Miguel, del siglo XVII avanzado (parece), compañero de un San Gabriel y un San Rafael, esculturas que se hallan colocadas á los pies de las gradas del presbiterio, sobre pedestales. No creeré de igual procedencia, ni de Pompeyo Leoni, los cuatro citados Apóstoles que tengo por primitivos en el retablo mayor, á pesar de lo que dicen Ponz (carta 3.ª, núm. 22 del tomo XI) y Bosarte (pág. 223).

(1) Lo más probable es que sea esta la segunda de las tres Vírgenes de las An·

Que en Valladolid, en suma, no existe Cristo auténtico de Becerra, ni siquiera uno que se pueda atribuir á su mano ó á su escuela.

No es tampoco de Gaspar Becerra (atribución de Ceán Bermúdez): «Un Crucifixo del tamaño del natural en la sacristía» de la Catedral de Granada, pues el único allí existente es casi una réplica y de la propia mano del escultor sevillano, del famosísimo Crucifijo de Juan Martínez Montañés, hoy en la sacristía de los cálices de la Catedral de Sevilla, que para la Cartuja de las Cuevas, por encargo del famoso Arcediano D. Mateo Vázquez de Leca, labró Montañés en 1620. La más ligera comparación basta á dejar establecida la rectificación de Ceán Bermúdez en este caso.

Del Jesús Nazareno en una capilla de los Trinitarios Calzados de Granada (atribución de Ceán Bermúdez) nada podemos decir, sino que, después de la exclaustración, subsistió el edificio, solamente derribado en 1889, no hallando citado el supuesto Nazareno de Gaspar Becerra en las páginas de la notable «Guía de Granada», del Sr. Gómez Moreno, padre. Antes de publicarla me dicen que se hicieron averiguaciones minuciosas en busca de esa estatua, sin resultado alguno.

En esta misma publicación, en un número del BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES (1), en un notable estudio del señor Sentenach, nuestro querido consocio, se atribuyó por él, como hipótesis, á Gaspar Becerra, una esculturilla en plata del Cristo á la columna, que posee la Catedral de Santiago, y que expuso en la grandiosa Exposición Histórico-Europea del Centenario del descubrimiento de América, en 1892, obra hermosa que se reprodujo en fototipia en el BOLETÍN.

De acuerdo con otros ilustrados críticos, tenía como obra extraña á Becerra esta preciosidad, cuando el Sr. Gómez Moreno, hijo, me ha hecho notar, además, una referencia del Palomino, que entiendo con él, que es aplicable á la estatuita, sobre todo, por razón de estilo.

Dice Palomino («Vida», CXXXVI), hablando del pintor y escultor y arquitecto D. Sebastián de Herrera Barnuevo (arquitecto y pintor

gustias, de Gregorio Fernández, que describe Bosarte (pág. 204), existente en 1804, en San Francisco; coinciden la obra y la descripción y también el estilo, si no en absoluto el mérito.

(1) Tomo III, 1895-96, pág. 199.

de Cámara), uno de los artistas madrileños imitadores, en parte, de Alonso Cano: «Una efigie de pasta de cera anda entre los pintores de cosa de quatro dedos de alto, de Christo Señor nuestro, atado á la coluna, que no hizo más Micael Angel, ni quantos escultores eminentes ha habido, de la qual yo tengo el vaciado de plata, tan bien reparado, y con una urnica tan preciosa, que sin duda fué alhaja suya, y para ella se hizo el modelo».

No están las dos medidas muy distantes (dada la inseguridad de Palomino), pues el modelito de su estatuita de plata (no asegurándolo de ésta), tenía cosa de cuatro dedos (si no quiere decir con ellos pulgadas), y unos diez ó doce centímetros (21 en total, es decir, columna y pedestal) tiene la estatuita de plata de Santiago. Pero como el Sr. Serrano Fatigati ha estudiado una obra de escultura indudable de Sebastián Herrera, y es un Crucifijo, el de la nueva iglesia parroquial de Santa Cruz, de Madrid (antes en la de Santo Tomás, cuyo solar ocupa), puede el curioso y amable lector hacer la comparación por sí mismo.

Abra el tomo III, pág. 199 de nuestro BOLETÍN, y el tomo XVII (año 1909), pág. 223 del mismo, ponga lado por lado las sendas fototipias, y verá cuán extremadamente verosímil parece que sea de Sebastián de Herrera Barnuevo, como es el Crucifijo de Santa Cruz, el pequeño Cristo á la columna, de la Catedral de Santiago. Si el lector opina como yo, es al Sr. Gómez Moreno, hijo, á quien se deben los plácemes del descubrimiento.

Hemos hecho una labor negativa, creo que escrupulosamente justificada, rechazando de las atribuciones á Gaspar Becerra tantas obras. Otras (en que no hay Cristos) habremos de desahuciarle en otros párrafos. Esto parece crueldad, pero es tarea de saneamiento histórico, indispensable para poder reconstituir después, depurada, la labor propia de cada artista. Es el amor á la verdad; *magis amica* para todo investigador que pretenda ser imparcial.

No son, pues, de Gaspar Becerra ninguna de las obras siguientes: el Cristo á la columna, que fué de la Trinidad, de Madrid, que es del italiano Nacherino (en 1614); ni el Cristo á la columna, estatuilla en plata, de la Catedral de Santiago, que parece ser de Sebastián de Herrera (por allá por 1665); ni el Santo Entierro, de Granada, acaso de Berruguete (primera mitad del siglo XVI); ni el Crucifijo de la sacris-

tía de la Catedral de Granada, que es de Montañés (por 1620...); ni el Crucifijo del retablo de San Miguel, de Valladolid, posterior á 1610 y de ignorado autor. En la Colegiata de Medina del Campo no he buscado en vano el Crucifijo atribuido á Becerra por Ponz y Ceán Bermúdez, pero de él, como del que estuvo en los Jerónimos, de Zamora, y del de las Claras, de Briviesca, no nos debemos ocupar por razones distintas en este párrafo, sino en los siguientes capítulos.

§ 4.º—*La obra escultórica más auténtica: el retablo de Astorga.*

El gran retablo mayor de la Catedral de Astorga se atribuía á Becerra por Palomino, probablemente por Alfaro antes; antes desde luego por Arfe; después, no habiendo llegado Ponz á Astorga, por Ceán Bermúdez, que dió noticias equivocadas del archivo, etc. Tras de unas dudas suscitadas por cierto testimonio revelado por Martí Monsó (1), los descubrimientos de otros documentos, que pasamos á analizar, importantísimos y poco conocidos, han dejado asentado, definitivamente, que es obra de Becerra y, entre las considerables é importantes, la única escultórica del todo auténtica.

D. José Martí Monsó, en sus luminosas investigaciones histórico-artísticas, principalmente en el Archivo de la Chancillería de Valladolid—sabido es que nuestros artistas de antaño pleiteaban mucho sobre el pago y alrededor del justiprecio de los encargos, siempre contratados ante notario—, no halló apenas rastro de Gaspar Becerra, de quien no sabía, como no sabía nadie, que hubiera sido habitante y vecino de la propia capital de la extensísima jurisdicción de la Chancillería de las provincias del Norte (2).

Unicamente se le menciona en su eruditísimo libro (salvo las referencias á textos conocidos ú opiniones críticas) una sola vez (3), diciéndose en ella: «Con diligencia hemos buscado en los protocolos de Valladolid, sin poder encontrarle, el nombre de Gaspar Becerra, á quien se le atribuyen algunas obras de esta ciudad». Pero no lo halló, ni en casos en que se citaba á alguno de sus discípulos (Jerónimo Vázquez) ó á artistas que parecen parientes de la mujer de Becerra,

(1) Página 439 de sus *Estudios Histórico-Artísticos*.
(2) La del Sur (y no había más) estaba situada en Granada.
(3) Página 439.

que era de Tordesillas, cerca de Valladolid,—aunque se casaron en Roma (el 15 de Julio de 1556).

En cambio se encontró con noticia que sólo aparentemente (como reconoció el Sr. Martí Monsó) contradecía la especie secularmente admitida de ser Gaspar Becerra el autor de los retablos de Astorga y Descalzas de Madrid.

Un Sr. Alderete, que había hecho labrar á Juan de Juni, escultor famoso, el retablo de la capilla de los Alderetes en la iglesia de San Antolín de la villa de Tordesillas, contrató años después, con Bartolomé Hernández, entallador vecino de la ciudad de Astorga (como dice el contrato, que es de 1580, 12 de Octubre), el dorado y estofado de la obra. Pero antes (en 1569) el propio Alderete habíase comprometido con otro pintor florentino, vecino de Tordesillas, Benito Rabuyate, á darle el derecho de tanteo en el contrato que hiciese en su día para dicho dorado y pintado. Por consecuencia de lo cual puso pleito Rabuyate, pidiendo el embargo de la obra, que se vino á acordar, con las reclamaciones consiguientes, etc., llegándose sucesivamente á dos sentencias justas, á mi ver, absolviendo á Hernández, dejándole la tarea, pero condenando á Alderete al pago á Rabuyate de cierta indemnización.

El pleito no nos interesaría nada, si no fuera por los interrogatorios y las declaraciones de los testigos de las partes, por uno de los cuales (de los contrarios) se dice que Bartolomé Hernández era «tan solamente» ensamblador (lo dice el artista Isaac de Juni) y «buen oficial de su oficio de ensamblador, pero no pintor» (lo dice el notable escultor Esteban Jordán). Diciéndose por sus propios testigos, es decir, por uno de ellos, Juan de Villena, «pintor de la ciudad de Astorga», «que (Bartolomé Hernández) ha hecho muchas y muy curiosas obras, y en especial el retablo de la ciudad de Astorga y el retablo de las Descalzas de la villa de Madrid», comentándolo el Sr. Martí y Monsó discretamente así: «Aquí tomó seguramente el testigo la parte por el todo, pues sabido es que tan notables obras fueron hechas por Gaspar Becerra, mas no se contradicen ambas afirmaciones. Califícanle á este Bartolomé Hernández, de *muy gentil maestro y oficial de talla y ensamblaje*, no de escultor, y si bien tales denominaciones eran poco concretas..., conjeturamos que Hernández pudo hacer todo el ensamblaje en los retablos de Madrid y Astorga, y aun trabajar mu-

cho en la parte artística..., sin que por ello se arrebate la gloria á Becerra de ser el verdadero y principal autor».

En efecto, los documentos recién publicados demuestran plenamente que Becerra fué el autor del retablo de Astorga, y lo mismo en absoluto hemos de pensar del de las Descalzas, aunque hoy por hoy falte el dato de Archivo.

Al fin, no Palomino por 1700, ni Ceán por 1800, ni Ponz, entre la una y la otra fecha, sino un escritor-artista contemporáneo de Becerra, es quien dió primeramente la atribución de ambos retablos.

Juan de Arfe y Villafañe—el tercero de la gloriosísima dinastía de plateros,—tenía (nacido en León en 1535) como quince años menos que Becerra, al que sobrevivió muchísimos. Y fué en 1585 (ya muerto Becerra, quince años antes tan sólo) cuando imprimió en Sevilla su famoso libro *De varia conmensuracion para la Esculptura y Architectura*, del cual son las asendereadas frases que, copiadas á la letra, dicen así: «A éste (á Berruguete) sucedió Gaspar Becerra, natural de Baeza, en el Andalucía, y traxo de Italia la manera que ahora está introducida entre los más artífices, que es las figuras compuestas, de más carne que las de Berruguete. Este (Becerra) hizo el retablo de la Catedral de Astorga y el de las Descalzas, de Madrid, donde se muestra bien su raro ingenio, y por su temprana muerte dexó de señalarse más; y estos dos singulares hombres desterraron la barbaridad que en España habia, dando nueva luz á otras habilidades que después succedieron y succeden».

Dejando lo de la *barbaridad*—que lo es—, vamos á ver cómo el criterio de Martí Monsó, concordando el testimonio del testigo Juan de Villena (en 1581) con el del escritor Arfe (impreso en 1585), se ha demostrado que era atinadísimo por los descubrimientos documentales que acerca del retablo de Astorga se han publicado.

Lo ha hecho un escritor local en libro que no es casi conocido de los aficionados á las Bellas Artes; el autor es D. Matías Rodríguez Díez, y el impreso una *Historia de Astorga*, y lo interesantísimo para nosotros un apéndice ó «Nota 26» (á la pág. 802), cuyos textos íntegros y extensísimos y cuyas noticias ordenadas y resumidas tienen igual importancia para la historia del Arte.

Los textos son los dos extensísimos contratos de la escultura y talla y del dorado y estofado del gran retablo. El primero, con Gaspar Be-

cerra, en 1558, y el otro, con Gaspar de Hoyos y Gaspar de Palencia, en 1569. El interés de estos documentos es grande, por ciertos detalles técnicos y por el criterio estético (amante de la perspectiva) que se trasluce de todo lo que se dice. Además, el contrato con Becerra, en el fondo, es copia de un escrito de éste, el único que nos puede dar ocasión de conocer su estilo personal. Dejamos, sin embargo, para más adelante, la ocasión de aprovechar esos textos, y vamos al mero extracto de ellos, con las otras noticias del libro, que basta para dejar asentado que Gaspar Becerra es el autor del gran retablo.

Y no sin que su encargo le significara un gran triunfo.

Antes que Gaspar Becerra fuera á hacer postura á la obra del retablo, la había hecho, en 26 de Marzo de 1558, Juan Picardo y Pedro Andrés, residentes en Medina del Campo, por la cantidad de 2.500 ducados. La hicieron también, en 22 de Mayo, Manuel Alvarez, Luis y Juan Ortiz, vecinos de Palencia, en 2.800 ducados; y al saber que los dichos Juan Picardo y Pedro Andrés habían puesto la obra en 2.500, volvieron á hacer segunda postura, el día 24 del mismo mes, en 2.300 ducados. A pesar de lo cual, y de la fama que sabemos hoy que gozaron, y del mérito que sabemos hoy que tuvieron los escultores Juan Picardo y Manuel Alvarez—aun no reconociendo que sea «Juan Picardo» el mismísimo «Juan de Juni», como á mí me parece casi probado—, se dió el contrato á Gaspar Becerra—es verdad que ampliada sobre la primera traza ó primer boceto del mismo, que no sé si sería á la vez la primera idea del Obispo y Cabildo—por la cantidad de 3.000 ducados.

¿Era sólo el prestigio traído de Roma lo que le atribuía el triunfo? Quizá sí, pues hacía bien poco que llegara de Italia, ya que al formalizar el contrato (8 de Agosto de 1558) acababa de cumplir el segundo año de casado, y se había casado precisamente en Roma (en 15 de Julio de 1556) con Paula Velázquez, hija de Hernando de Torneo, natural de Tordesillas, que sí que sabemos que le sobrevivió por otros documentos revelados por el mismo Sr. Rodríguez Díez.

Sí que debió de ser el prestigio traído de Italia la causa de la preferencia, porque en el contrato se ve que no eran, á la sazón, muy conocidas sus obras, ya que después de articulado lógicamente el contrato, se dice por Becerra, acaso interpolando nueva cláusula: «Iten digo que ante todas cosas haré la ystoria de la asunción de nra señora conforme á la alteza del encaje á donde se a de asentar, para que

vista esta ystoria si a los señores del cabildo les pareziere estar buena a bista de los ofyziales que les parezca (elegir como peritos) a los dichos señores del cabildo o sus diputados solamente que pasare adelante con el dicho Retablo y me obligo a hazer todas las otras figuras que fueren en la dicha obra conforme a esta dicha ystoria que se entiende en bondad y bien hecha y pareziendo a los dichos señores como dicho es no estar la dicha ystoria como conbiene digo que pagandome la hechura desta ystoria y lo demas de Samblaje que estubiere fecho pue dan dar lo demas del Retablo a otro maestro que bien bisto les fuese».

Por la cláusula siguiente, ofrece dar el artista, precisamente en Valladolid, fianzas bastantes, y como «parecio (á la cabeza del documento) presente gaspar bezeRa pintor y escultor vecino e residente dela villa de Valladolid», se ve claro que de Roma, y acaso por ser de tierra de Valladolid su mujer, y porque Valladolid era el principal asiento de los escultores en el siglo XVI, fué á establecerse á la ciudad del Pisuerga, aunque pasando por Zaragoza, pero que su primera gran obra en España, apenas vuelto de Roma, debió de ser el retablo magno de Astorga, que hasta aquí se creía, equivocadamente, que era de 1569 (Ceán), fecha del contrato del dorado y pintura, tan sólo, cuando si se cumplió el contrato en los plazos marcados, la talla se acabaría por 1560 ó 1561, y desde luego se armó, pues tenía que desarmarse, ya curada la madera, en dicha fecha de 1569, para hacer la pintura.

Esta (por lo que dice el respectivo texto notarial) no pudo realizarse (de Marzo de 1570 á Marzo de 1573) sino cuando ya había fallecido (1570) Gaspar Becerra en Madrid, donde estuvo establecido después de lo de Astorga. De la fecha del incendiado gran retablo de las Descalzas no tenemos más noticia que la que se lee en el dibujo hecho para el mismo, conservado en la Biblioteca Nacional, la de 1563. Desde 1562 (Septiembre) servía como pintor á Felipe II, y lo era de Cámara en 1563. En 1565 se supone que labró la Soledad para la Reina Doña Isabel de Valois.

Veamos, pues, el retablo de Astorga, con la seguridad de que es obra auténtica de Gaspar Becerra, aunque no pintada por él ni á su presencia, y que es, además, de lo primero que hizo en España, imbuidísimo de italianismo, antes de que el ambiente de la Patria y el sabor acre del terruño pudieran rescatarle, ocasionando la reacción

del espíritu de la raza, inconmoviblemente realista siempre. Si fueran suyos el Cristo yacente procesional de las Descalzas y el Cristo crucificado de la Academia, habrían de ser, por fuerza, en algunos años posteriores, hijos del último lustro de su corta vida, con mayor posibilidad. El uno, seguramente que posterior á su mayor empeño en el retablo mayor de las Descalzas, y el otro (siempre dentro de la hipótesis) hecho para la capilla sepulcral del artista, cuando ya avanzaba su edad y los ahorros que lograra trabajando para el Rey, la Reina y la Infanta, le consintiesen pensar en serios cuidados de ultratumba.

§ 5.º—*Becerra en su primera magna obra de Astorga.*

A los pocos días (doce justos) de haber concebido la idea de las atribuciones á Becerra del Cristo procesional de las Descalzas y del Crucifijo de la Academia, estudiaba yo de nuevo en la Catedral de Astorga la magna creación de Gaspar Becerra, de la cual, por la bondad inagotable de D. Manuel Gómez Moreno, puedo ofrecer en el Boletín muchos detalles de fotografías inéditas (1).

Es un conjunto de admirable policromía, de bellísimas encarnaciones, estofados y hermoso dorado. Ya nos han dicho los documentos cómo fué y cuándo fué pintado, dorado y estofado este retablo, dándonos la seguridad de que Becerra ya no estuvo presente á esa labor, en la cual algo habrá podido padecer la pureza del modelado y el detalle escultórico, ganando en cambio en el conjunto, extremándose la magnificencia del efecto soberano que produce la obra.

No miremos ahora, ni ese conjunto, ni tampoco el nimio detalle. Ocasión tendremos de ver el conjunto al compararlo con el dibujo hecho para el incendiado retablo de las Descalzas, y de examinar el detalle, comparándolo con otras tareas atribuídas á Becerra, como estas obras que ahora como suyas proponemos.

Olvidados del conjunto y no fijándonos en el detalle, es decir, examinando las estatuas como estatuas y los grupos y relieves como relieves ó grupos, aislados, como pudieran estar, ya dispersos, en un Museo, la personalidad del escultor quizá se pueda definir, en gene-

(1) Corresponden á la tarea de dicho señor, para el Inventario monumental de España —del cual ha tenido el encargo de las provincias de Avila, Salamanca, Zamora y León— tan ensalzada por Mr. Bertaux y el Dr. Mayer, que por autorización del Ministerio, han podido examinar los notabilísimos textos inéditos de dichas provincias.





Fotografías de J. M. Cordeiro — *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

GASPAR BECERRA

Detalles del gran zócalo del retablo mayor de la Catedral de Astorga (1558-60.) Esculturas polícromas de gran tamaño de las Virtudes teologales: la Religión y la Esperanza, la Caridad y la Fé

ral, por los conceptos siguientes, escritos mientras palpitaba todavía la impresión producida por el examen de la gran máquina de Astorga. Las excepciones se marcarán luego.

Becerra es aquí un gran artista á medias, lo que no es llegar precisamente á reconocer que sea un verdadero artista. Del mundo de las formas es dueño y señor, en especial y casi exclusivamente de las formas corporales del hermoso animal que es el hombre. Poned los miembros de la gran raza humana en que soñó Miguel Angel, en esta ó en la otra postura, y mejor en las abandonadas que en las movidas y animadas; combinad las figuras y los miembros de ellas, y venga ello á ser, por acaso y fortuna, un tema ó un asunto (un tema decorativo ó un argumento ó asunto de estatua, de grupo ó de relieve), y luego veréis triunfar á Gaspar Becerra, con toda la plenitud del más evidente de los triunfos. Estaba en su terreno propio.

Pero en el mundo de las formas se agota su genio, el mundo de las ideas, el mundo del sentir, aun el espíritu como mero vivificador de las formas mismas, es en él una no sospechada incógnita. El mismo movimiento, que si es movimiento en los seres humanos, ha de mostrar por algún modo el sello del espíritu, no es nunca su fuerte. Mas en la vida directamente expresiva del ánimo, no ha pensado nunca, y una imponente y grandiosa animalidad descuidada, y si se quiere paradisíaca, traslúcese en las figuras más ó menos agrupadas de sus creaciones.

En Miguel Angel, su modelo, cuyas formas predilectas son las suyas de adopción, no ocurre eso sino en la apariencia. Apenas pasa el expectador de la observación superficial, cuando ya las creaciones de Buonarrotti le hablan al alma, mostrando la suya melancólica, atormentada, hondamente ensimismada. Las formas serán las mismas, pero donde en el maestro italiano todo canta con lirismo beethoveniano, en el discípulo español todo calla, con silencio del alma. El arte de Becerra es, en consecuencia, cosa de una sequedad lírica espantosa de puro fría.

Por ello quizá las cabezas en sus estatuas son siempre cosa banal y despreciable. Aun la pura hermosura *animal* les falta, al faltarles el acento de una vida superior á la del bruto. Al pasar revista á las cabezas de sus profetas, santos ó varones justos, de sus mujeres vigorosas, aun de los personajes divinos, una sequedad inverosímil nos

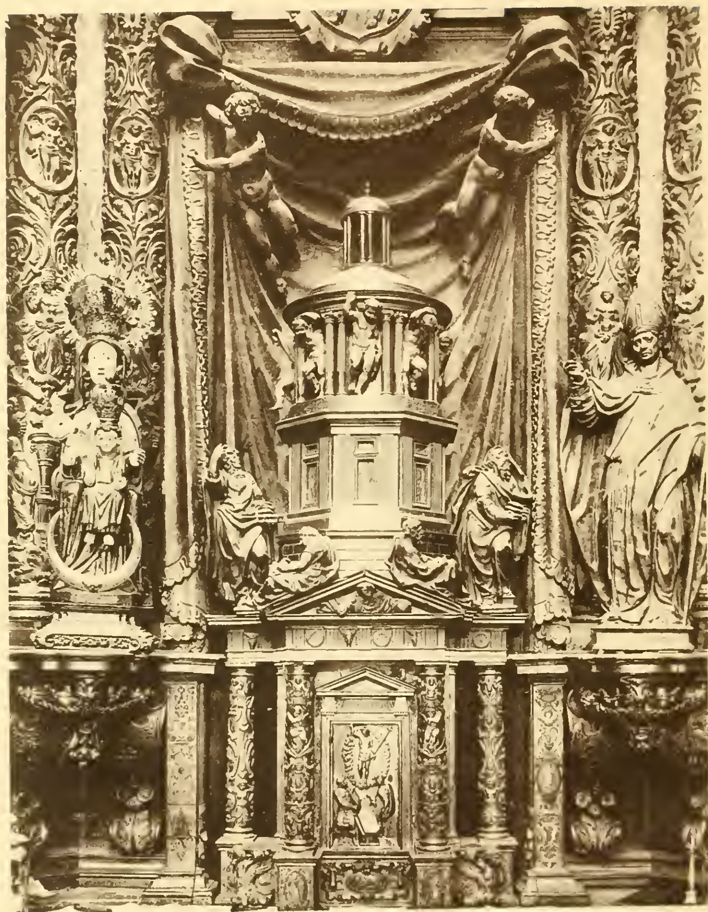
viene á la memoria: aun la Madre Virgen, con el Niño, aun la Virgen Madre del Dolor en las escenas de la Pasión, son piezas de prueba y piedra de escándalo, y la misma cabeza de Jesús la toleramos mejor en sus creaciones del Cristo muerto, no reconociendo nunca en ella el mérito de la labor que se aplaude en el resto de la obra.

Velázquez, á propósito de esto de las cabezas, decía en cierta ocasión, en que comentaba, contestando al Rey, la frase despreciativa que le aplicaban los pintores rivales suyos, de que no sabía hacer sino cabezas: «¡Señor!, mucho me favorecen, porque yo no sé que haya quien la sepa pintar». Seguramente, que ante un ideal elevado, como el de Velázquez, se puede decir que Becerra, en puridad, no sabía hacer una cabeza.

¿Pero es solamente la escultura el libre juego de los miembros, la hermosura de las musculaturas, la flor de la vida meramente vivificante de la Naturaleza, el arabesco de la carne humana, la mera palpitación del puro ritmo vital? ¿Cabe un arte de las formas como un arte de los sonidos, en melodía rítmica, sin expresión anímica, un arabesco de líneas y masas, cual es mero arabesco melódico, armónico y rítmico la Música de baile ó la Música fugada?...

El artista español del manierismo así lo creyó; el sapientísimo anatomista, el vigoroso modelador, el sublimador arrebatado del plateresco español eso pensó. Trajo de Miguel Angel una nueva y grandiosa caligrafía de las formas á España, pero la aplicó como los platerescos precursores suyos aplicaran antes el abecedario más sencillo del grutesco rafaelesco: como un tema de líneas bellas y de gayas formas. Allá dejó en Italia, para él desconocida, la hondísima sima del pensamiento de Miguel Angel, más titánico todavía que las musculaturas, en torsos, ó en brazos, de los gigantes que animó para la eternidad su fantasía admirable y *terrible.*

¡Qué inmenso y supino error no es el corriente todavía entre nosotros de hablar paralela y llanamente de nuestros escultores Berruguete y Becerra! Juntarlos un instante, para no añadir que son el uno al otro tan opuestos como el día y la noche, es colmar el absurdo hasta desacreditarlo, pues —aparte las formas, que ya en el uno son carnes llenas y humanidad florida, cuanto en Berruguete son sólo tendones, nervios, fibra y vibraciones de vida electrizada—, no cabe contraposición más contradictoria, entre el lirismo todo espíritu de



Fotografía de D. M. Gómez Moreno *Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid*

GASPAR BECERRA

Detalle del retablo mayor de la Catedral de Astorga (1558-60): el Tabernáculo y Santo Toribio

(DE ARTE DEL SIGLO XIII LA VIRGEN Y EL NIÑO)

Berruguete (el único precursor que tiene el alma del Greco) y la somnolencia psíquica, y el abandono, y la pura animalidad humana de las creaciones de Becerra. ¡Ah!, si fuera dado á España el milagro, que no se le dió, de fundir en un mismo cerebro, en una misma mano, en un corazón, á Berruguete y á Becerra, Miguel Angel hubiera sido igualado por otro gigante digno de él en la Historia del Arte! Así, fueron dos, archidesigualmente dotados, maravillosamente cada uno en lo suyo, pero mancos ambos: quién de la derecha, la mano de la tarea; quién de la izquierda, la mano del lado del corazón.

Los niños, la escultura de los niños, en la labor del uno y en la del otro bien lo confirman. Ellos son el constante si no el perpetuo fracaso de Berruguete, rechonchos, grandotes, indefinidos de forma, sin la sombra de la gracia en sus miembros. ¿Cómo había de poner en ellos Berruguete su hondísimo lirismo, el sentir transcendental de su espíritu? En cambio, como flor de la forma animal humana, como refundición indecisa en sus miembros del masculino vigor y de la blandura femenil, como seres humanos en quienes la vida del espíritu anda apenas despertando entre el desabrocharse de los pétalos en capullo de esperanza, ofrecían al Arte, todo él externo, de Becerra, un tema de abonada victoria.

Véase en consecuencia, como obra maestra del escultor, el tablero apaisado del retablo de Astorga, en que se representa á la matrona ubérrima, que es la Caridad, desnuda de pechos, vigorosa, sobrehumana con sobrehumanidad de formas, no de espíritu, escondiendo la mirada, y aun la cabeza (quizá por fortuna), rodeada de niños de su raza; cual pudiera representar, sesenta ó setenta años más tarde, el arte de los animalistas de la casa y taller de Rubens, á la pintada leona ó la rayada tigre rodeada de sus cachorros de piel más vistosa, no más brillante y magnífica.

Esta grande, vigorosa Cibeles —no pagana, pues le falta el sagrado del misterio— todavía gusta menos que aquel tema ya puramente decorativo de los niños, los *putti,* deliciosos, del ochavo alto en el templete del sagrario en el mismo retablo de Astorga, ó mejor aquéllos, más espigados, de pureza más clásica en sus formas graciles, que vuelan como ángeles sosteniendo encima el pabellón: son la perla de nuestro alto Renacimiento.

Esta impresión general—demasiado general—que se desprende del

estudio del retablo de Astorga, se confirma todavía en la pieza de prueba, por la cual había de comenzar el artista la labor, ó sea por la «Historia de la Asunción», á la que se refiere el párrafo del contrato copiado literalmente en el capítulo anterior. Al tenor del mismo, y por las noticias que de Gaspar Becerra hoy logramos, ha de ser esa «Historia» la primera obra del autor trabajada en España, entre las que conocemos hoy; acaso la primera también en que el *manierismo buonarrottesco* se afirmó triunfal y paladinamente en nuestra Península, como nueva fórmula conquistadora, artística y doctrinariamente sabia á la vez. El escultor venía precedido de la fama que le lograron sus dibujos anatómicos, hechos en Roma, para el libro de Valverde, y al llegar á tener en Astorga un encargo considerable de gran retablo, y tener que mostrar una pieza de prueba para que el compromiso contractual del mismo dejara de ser condicional y quedara firme, *puso cátedra* entre nosotros, y nos dió la «Historia de la Asunción» del retablo de Astorga.

No fué en realidad una «Historia de la Asunción» tanto como una «Asumpta». La Virgen, grandiosamente envuelta en amplios pliegues de su manto y de su túnica, sentada de frente en las nubes ascendentes, movido el cuerpo según una linea espiral, hasta quedar el pecho casi de perfil, con las manos y brazos abiertos, la cabeza otra vez de frente, elevada la gloriosa mirada á lo alto, es una sublimación (en el intento, y en el efecto á distancia también) de aquella estatua de Raquel de la senectud de Miguel Angel (sepulcro de Julio II, á la izquierda del Moisés), según el espíritu que antes hiciera resplandecer el mismo Buonarrotti en la Virgen María del Juicio final, aunque concebida ésta en otra muy distinta silueta.

Pero ¿qué valdría ello, el tema de la «Asumpta» de Becerra—que tanto había de imitar el navarro Ancheta, su discípulo y *alter ego* (1)—, si no dieran movimiento ascensional maravilloso á las casi invisibles nubes de su *trono,* los apiñadísimos ángeles niños, que forman el triunfal racimo, expresión grandiosa, y visible, y palpable, del tema ó historia de la subida, de la Asunción? (2).

(1) Retablo mayor y facistol de Burgos; retablo mayor de Pamplona, de Tafalla, etc.

(2) Recuérdese la distinción que notan cuidadosamente los teólogos entre la *Ascensión* (la de Jesús), que es subir por propia virtud, y la *Asunción* (la de María) por ajeno empuje y esfuerzo.

Y todavía la genialidad de Becerra, el afán de su magisterio artístico, le hizo doblar, en esa pieza de prueba, el simpático tema juvenil, lanzando á los aires, más arriba de la cabeza de María, alrededor de la corona que misteriosamente planea, otra corona ó *teoría* de gentiles niños—sin alas siempre—, que, movidos y á la vez suspensos en el aire, forman la mejor y la verdadera corona del hermoso grupo.

¿Cómo extrañar que Becerra, en ese magno retablo, prodigase los decorativos *putti*, á uno y otro lado de las cartelas, en el basamento del segundo cuerpo, y en las acroteras de los frontones del primero, en aquellas abandonadas actitudes rampantes de la Noche y el Día y la Tarde y la Mañana, de Miguel Angel?

Subiendo hacia arriba (también nosotros) en el examen de las piezas del retablo de Astorga, quizá seguimos, camino del Crucifijo que lo corona, que había de ser el centro mayor de nuestra atención, el orden cronológico (hipotético) de la labor del maestro.

En efecto, á las estatuas de lo alto, á algunas de ellas, al menos, no les alcanza el juicio general que acabamos de formular, extremoso acaso para el lector, pero en el fondo justo. Entramos (y será en capítulo aparte) en una nueva modalidad, en las excepciones á la regla general que antes ya anunciamos con nuestra reserva anticipada.

¿Son esas excepciones, son esas nuevas modalidades el primer vahído del españolismo que revivía, por la virtud oculta de la raza y del medio ambiente castellano, en la labor del desaforado, sapientísimo y jactancioso *manierista buonarrottesco,* que nos devolvió Italia al volver Becerra á la madre Patria?

La contestación la irán dando quizá los párrafos de los capítulos siguientes.

Elías TORMO.

Los retratistas renacientes.

Siglo glorioso, bajo todos conceptos, hay que llamar al XVI, en el que tan alto brilló la intelectualidad humana y en el que el genio europeo reconquistó sus fueros de superioridad é independencia.

Italia equiparó á Grecia, si no la superó, en las artes gráficas, y la raza germana opuso al dogmatismo del Imperio la rebeldía de Lutero.

El Imperio, por su parte, encarnó entonces en figura tan preeminente como la de Carlos V, á cuyo auge personal atendió, sin duda, con excesivo celo, pero cuya grandeza puso á su servicio al genio del arte, con el que estrechó cordialmente su acendrado afecto.

El Renacimiento italiano recuperó para las artes aquella suprema corrección de la forma humana, en contra de la estilización idealista que la había caracterizado durante la Edad Media.

Porque en Italia reanudó el arte europeo sus progresos obtenidos en la antigüedad, y el antropomorfismo volvió á lucir esplendoroso, gracias á los trazos valentísimos de los colosos florentinos y romanos, al tiempo que el elemento del color, heredado por los venecianos del Oriente, resolvía los mayores problemas de la impresión cromática de las superficies y los términos.

De estos dos grandes impulsos para la pintura moderna llegaron antes á España los efectos de los venecianos, en lo que á los retratos concierne, no sin tener que aceptar la nueva manera que tanto sorprendía, con efecto muy gráficamente expresado por Doña María de Hungría, la hermana de Carlos V, al escribir á la Reina de Inglaterra, «que las pinturas del Tiziano había que ponerlas á la debida luz y distancia, porque de cerca no se sabía lo que eran».

Hasta el año 1533 no parece que se pusieran en contacto el Emperador con el gran artista, y esto en Bolonia, á la vuelta de la expe-

dición de Carlos V contra los turcos, y allí fué donde el gran pintor hizo el estudio de su cabeza para un retrato con armadura (1), utilizado más tarde para el que, enviado á España, figura con el número 409 moderno en el Museo del Prado.

El César quedó tan satisfecho, que por ello le nombró Conde Palatino y consejero áulico, por rescripto de Barcelona de 10 de Mayo de 1534, cuyas extrañas prerrogativas colocaban al artista en un rango especial (2), y el secretario Cobos adquiría arteramente para su señor obras tan importantes del Duque de Ferrara como el retrato de Alfonso I de Este (núm. 408 moderno del Museo del Prado) y algunos otros importantes.

Pero aquellos retratos eran sólo de medio cuerpo, sin ofrecer hasta entonces, por entero, la figura humana.

Al emanciparse el retrato de los cuadros de devoción, limitóse á trasladar los rasgos fisionómicos del modelo, en busto solamente, introduciendo después las manos, y llegando hasta ofrecer cuanto más el tronco con el comienzo de las extremidades inferiores (3). Pero aún no había lucido por completo en ellos la figura humana.

Residiendo en Venecia como Embajador de España D. Diego Hurtado de Mendoza, en 1541, hubo de ocurrírsele ser retratado por el gran maestro, y como éste le figurara de cuerpo entero, con majestuoso porte y lujosa indumentaria, llamó tanto la atención tal obra, que, según el propio Vasari, con él comenzó el uso de los retratos de cuerpo entero, antes no ejecutados (4).

Este retrato, que debió venir á España, es al presente completamente desconocido: Carderera parece que lo vió en un salón del Palacio del Infantado, en Guadalajara, y eso que en 1776 había sido grabado por D. Manuel Salvador Carmona, de busto solamente, para el

(1) Véase Lafenestre: *La vie et l'oeuvre de Titien*, pág. 98.

(2) Idem íd., pág. 152.

(3) Así debió ser el que se dice que Giorgione hizo del gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba. De este personaje debió existir un original, perdido, del que derivan todos los demás, ofreciéndose aparatosamente en la colección grabada por Schrenckhio, núm. 98, tomado de Jobio y de un Juan María Sardo Saffaritano, cuya biografía nos es desconocida.

(4) L'anno 1541 face il retratto di Don Diego di Mendozza, allora ambasciadore di Carlo quinto a Venezia, tutto intero e in piedi, che fú bellisima figura. E da questa cominció Tiziano quello che é pai venuto in uso, civé fare alami retratti interi. (Vasari: vol. XIII, págs. 33-60.)

tomo IV del *Parnaso Español*, que Sedano imprimió en Madrid por aquella época.

No hace mucho tiempo, el Sr. Foulché-Delbosc, en la *Revue Hispanique* (tomo XXIII), ha vuelto á ocuparse de tan importante obra, lamentando su pérdida y extrañándose de que no constara en el *Catálogo de los cuadros y objetos de arte de la Casa Ducal de Osuna*, redactado para la subasta de los mismos en el año 1896.

Podemos asegurar que tal retrato no figuraba entonces entre los de la casa, aunque muchos de ellos provenían de Guadalajara, pudiéndose reconocer algunos al examinar un interesantísimo inventario hecho en 1708 (1).

Entre los cuadros reseñados en este inventario, reconocidos á través de su redacción de una vulgaridad desesperante, figura uno que bien pudiera ser el famoso retrato, y que por sus dimensiones supera á todos los demás consignados.

«Otro cuadro (dice) con marco negro, de un caballero mozo, armado, vestidura antigua, con calzas de obra, y una golilla, con su penacho, y la capa pequeña y el forro de martas blancas y negras, y tiene más de dos varas y media de largo, y cerca de vara y media de ancho...» Bien pudiera ser esta semblanza, sin duda, de un caballero del siglo XVI, la del Embajador veneciano, pintada por el gran maestro de Cadora.

Por el grabado de Carmona, vestido á su modo, caprichosamente, nada podemos sacar en claro, pero al comparar esta descripción con otras del inventario, nos inclinamos á creer que de él se trata. ¡Lástima que tan importante obra no pueda ser hoy contemplada!

Posteriores á éste tienen que ser, pues, los del Emperador y su hijo el Príncipe Don Felipe (números 453 y 454 del Museo del Prado), en que aparecen ambos de pie y de cuerpo entero, si bien para el del Emperador pudo utilizar el estudio del busto que hizo en Bolonia.

No sabemos cuándo fueron remitidos á España, pues probado está que en ninguna ocasión pisó Tiziano nuestro suelo, llegando sus obras

(1) Repasando tan curioso documento, se echa de ver que muchas de aquellas obras constituyeron más tarde el legado de Pastrana, en parte cedidos á renombrada Comunidad religiosa, y el resto donadas al Museo del Prado, donde se conservan.

Publicado en el tomo LXXIX de la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*.



Fotografía de J. Lacoste *Fototipia de Hauser y Menet — Madrid*

FRAGMENTO DEL RETRATO ECUESTRE DEL EMPERADOR CÁRLOS V, EN LA BATALLA DE MÜHLBERG

por Tiziano

MUSEO DEL PRADO

para causar la mayor admiración entre nuestros artistas de aquel tiempo, especialmente por sus retratos, á cuál más notables.

De los que hizo al César ninguno puede competir con aquél pintado en Augsburgo, en que le representó con toda su grandeza, á caballo y armado de todas armas, tal como debió parecer en la batalla de Muhlverg, aquella tarde famosa en que al frente de su ejército, y en momento decisivo, palidecía considerando los grandes intereses que allí se ventilaban (núm. 410 moderno del Museo del Prado).

En este grandioso lienzo apuró Tiziano todos los recursos de su talento y sus pinceles, ofreciendo una semblanza del César que interesa, más aún que por su parecido, por aquella majestad épica del momento, al perseguir un triunfo que había de ser el último de su empeñada vida, y del que dependía la paz del mundo.

Tenía entonces el César cuarenta y siete años, y aunque la suerte de las armas se declaró al fin de aquel día á favor suyo, fuerzas superiores le hicieron abdicar de tanta grandeza y retirarse á Yuste, donde acabó su vida.

Aparece sobre el caballo en actitud de avance, con la lanza en su diestra, el rostro anhelante, la mirada inquieta, la barba saliente, como cifra de impulsivo carácter al realizar un supremo esfuerzo.

Los historiadores dicen que aquel día parecía por su palidez un cadáver, y aunque Tiziano no lo vió en tal momento, supo con genial intuición inmortalizarlo en tan simbólico aspecto.

Armado además de todas armas, su indumentaria requiere un detenido estudio, que puede hacerse en aquellas propias que vistió tal día, y que se conservan con toda fidelidad en la Real Armería.

Este cuadro fué comenzado por el Tiziano en Augsburgo, adonde acudió el artista al inaugurar el Emperador la Dieta en 1548, y en esta fecha firmó también el último retrato que hizo del César, sentado y con expresión más tranquila que en el ecuestre.

En el Museo del Prado pueden aún contemplarse otros retratos del Tiziano tan notables como el del Duque de Ferrara Alfonso I de Este, ya citado; el de la Emperatriz Doña Isabel, hecho sin duda después de su muerte; el de un caballero con la Cruz de Malta (núm 412 moderno); el del Marqués del Vasto arengando á las tropas (núm. 417 moderno); dos de caballeros desconocidos; uno de señora (dudoso), y sobre todos el suyo propio (núm. 407 moderno), joya de su pincel, pin-

tado en la mayor madurez de su genio, cuya majestuosa y venerable faz sólo por su propia mano pudo ser retratada; resumen de tanta experiencia de su vida consagrada al arte, bien podemos estimarlo como acabado ejemplar de autorretrato.

Petición sin duda de Felipe II, en su palacio figuró desde su envío hasta pasar al Museo del Prado, donde se conserva.

Aún pueden citarse entre nosotros otros retratos del Tiziano, tales como el de la Duquesa de Alba, D.ª María Enríquez de Toledo, de la colección del Marqués de Cerralbo, y el del Dux Andrea Gritti, de Venecia, presentado por el Marqués de Alquibla en la Exposición de Retratos de 1902 (núm. 257 del Catálogo), mas el tan reconocido del Duque de Alba en el palacio de Liria.

El primero, que figuró primeramente en la colección de Altamira, pasó con otros varios cuadros á la de Salamanca, y al deshacerse ésta, ingresó en la del Marqués de Cerralbo, constituyendo una de las más preciadas joyas (1).

También es muy notable, aunque poco conocido, el del Papa Paulo III, en la Catedral de Toledo. Este casi ignorado retrato, obtiene mayor interés por ser el perdido original de copias conocidas (2).

En Abril de 1543 marchó Paulo III de Roma á Ferrara, para encontrarse con Carlos V. También coincidió allí con Tiziano, al que había invitado el Papa, y marchando con él á Bolonia, aquí hizo este famoso retrato, con semejanza tal, que puesto al lado de una ventana, los transeuntes, *credéndole vivo, gli facevan di capo,* según expresión de Memorias de aquel tiempo.

Háblase de una repetición que hizo el gran artista para el Cardenal Santa Fiora, pero estos ejemplares originales, según Lafenestre, se han perdido, quedando tan sólo para reconocer sus méritos una copia en Nápoles.

Hoy, sin embargo, podemos abrigar la creencia de que uno de estos originales se encuentra entre nosotros, guardado por varios siglos en la Catedral de Toledo, y que habiéndolo contemplado hace años, ninguna referencia hemos visto de él por ninguna parte. Monsieur Berteaux, en carta reciente desde Toledo, adonde lo vió por indicación nuestra, lo califica de «perfectamente original de Tiziano».

(1) Véase Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1900, pág. 93.
(2) Véase Lafenestre. Obra citada, pág. 198.



Fotografía de J. Lacoste *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

AUTO RETRATO
por Tiziano
MUSEO DEL PRADO

Regalo, sin duda, al Emperador, debió donarlo á la Primada, donde, desde entonces, ha permanecido.

Bien podemos congratularnos al decir que existe entre nosotros uno de aquellos originales que se daban por perdidos, de los que tan especiales memorias había y tan extraordinarios méritos lo avaloran.

Menciones de otros famosos retratos de Tiziano quedan, que hacen más sensible la desaparición de tan notables obras, tales como los perdidos cuando el incendio de El Pardo, de los que de diez da cuenta Argote de Molina en su descripción del Real Sitio, al enumerar los que había en *la Sala Real de los retratos*.

Según los inventarios hechos á la muerte del Emperador, tenía éste repartidos sus cuadros entre Yuste y Simancas (1), apareciendo en su último retiro varios retratos suyos y de la Emperatriz, de manos del Tiziano: entre ellos figura un lienzo «con los retratos del Emperador y la Emperatriz en una sola tela», hoy perdido; otro retrato del Emperador, que bien puede ser el pintado en Bolonia, con armadura, enviado más tarde, en 1556, de Bruselas á Madrid y de aquí á Yuste; «otro retrato de la Emperatriz», según parece el del Museo del Prado, apareciendo en Simancas un «retrato de Su Majestad, en tabla, armado en blanco y dorado, de mano de Tiziano».

Estos retratos de Tiziano señalan en nuestro arte una época en que este género define sus bellezas con tales caracteres, que llegan á hacerse insuperables (2).

Su estilo dió lugar á una verdadera escuela entre nosotros, pues la presencia de alguno de tal importancia como el del Papa Paulo III, en Toledo, estimuló al Greco y le inspiró en sus mejores obras, derivándose de aquí el carácter de los de Velázquez y sus secuaces, que constituyen una definida rama de tal género entre nosotros. Al pincel

(1) Véase su extracto en el *Viaje Artístico de tres siglos*, por D. Pedro Madrazo, pág. 37 y siguientes. También inserta uno de estos inventarios el Sr. Lafuente en su *Historia de España*.

(2) También figuran en abundancia en el Museo del Prado los retratos del Tintoreto, que sin llegar á la grandiosidad y finura de los de Tiziano, también son todos verdaderamente suntuosos. — Los números 366 hasta el 385 forman una importante galería iconográfica de tan valiente pincel, algunos de ellos compitiendo, sin quedar por nada á más bajo nivel, con los de Tiziano. — También ocurre algo semejante con los cinco retratos que ostenta en el Museo del Prado (núm. 484 y siguientes) *Paolo Veronés*. La procedencia de todos estos retratos es poco conocida.

de Tiziano debió la escuela cortesana la iniciación de los grandes efectos de la paleta, y gracias á ella elevó su casticidad á los más egregios aspectos (1).

El Obispo de Arras, Antonio Perrenot, más tarde Cardenal Granvella, puso también en contacto con la Corte imperial á otro artista por él protegido, y que debió á su influencia su mayor encumbramiento. Nos referimos á Antonio Mor, ó Moro, natural de Utrech, joven al servicio como pintor del mayor amigo del Emperador, y tan notable, que á sus cortos años (había nacido hacia el de 1519 en Utrech) era capaz de concluir en 1543 retrato tan sobresaliente como el de su protector, que hoy se conserva con el mayor aprecio en el Museo Imperial de Viena (2).

No llegó Moro á retratar al Emperador, quien quiso reservar para el Tiziano este privilegio; pero con motivo del viaje del Príncipe Don Felipe á los Países Bajos en 1549, fijó en tabla la semblanza del futuro Rey de España en sus más floridos años (3). Este retrato figura hoy en la Galería de lord Spencer, Althorp.

También debió retratar por primera vez entonces al Duque de Alba, pues según Mr. Hymans (4), aparece firmado y fechado en 1549 el retrato de tan célebre personaje, que hoy pertenece á la «Hispanic Society» de Mr. Huntington, de New-York, aunque en la cartela de su fondo se lea *Fernández de Toledo, Duke of Alba, 1557*. A pesar de la juventud del retratado, bien se nota en su rostro el duro temperamento que á tan inhumanas determinaciones habría de llevarlo en posteriores tiempos. La negra armadura que ciñe su cuerpo, y el enér

(1) Para el reconocimiento del origen de muchos retratos del Tiziano, y abundancia de obras de este autor entre nosotros, véase el Inventario de los cuadros del Marqués de Leganés, hecho el año de 1655 y publicado por el Sr. Poleró en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, año de 1898, pág. 124. En aquella tan numerosa como selecta galería, aparecen nada menos que veinticinco cuadros del Tiziano, entre ellos varios retratos que figuran en el Museo del Prado y otros de paradero ignorado, pero cuyo mérito debía ser extraordinario y su mención muy interesante para proceder á su busca é identificación, si se hallaran.

(2) Véase en Hymans: *Ant. Moro*, págs. 28-47.

(3) Idem íd.

(4) Véase obra citada, pág. 32.

gico ademán con que empuña el bastón de mando, completan el simbólico conjunto de esta imagen.

Habiéndose reunido más tarde el Emperador con su hijo en Bruselas, marchó, en Mayo de 1550, á abrir la Dieta de Augsbourg; pero antes recibió el artista encargo del Emperador de marchar á Lisboa para retratar á la que entonces teníase acordado fuera la segunda mujer del Príncipe Don Felipe, ya viudo desde 1545 de la primera; para lo cual, en los principios del año de 1550 partió á cumplir su encargo, pasando por Roma y llegando algo después á la Península. El propio Granvella decía en una carta que se conserva: «La piadosa Reina ha enviado á mi pintor á Portugal». Quedan, así, aclaradas las confusiones ocurridas acerca de la Infanta que fué Moro á retratar en Lisboa, pues no á María, la hija del Rey Don Juan, su primera mujer, sino á María, la hermana del Rey lusitano, fué á quien pasó á retratar, y esto llegando hasta el año de 1553, como muy bien determinaron Palomino, Ceán é Hymans en su obra citada.

En la corte portuguesa permaneció larga temporada, comenzando por retratar á la Infanta, tal como la vemos en la tabla núm. 2.113 moderno del Museo del Prado: corroborada ha sido en este sentido por el Sr. Van Loga la tradición acerca de que representaba á una Infanta portuguesa, debiendo, según él, haberse salvado este cuadro, con otros, del incendio del Prado, donde figuró primeramente.

Una vez en Portugal, su éxito fué completo, retratando, á más de la prometida del Príncipe, á la Reina Catalina (núm. 2.109 del Museo del Prado), hermana de Carlos V, al Rey, á los Infantes Don Luis y Juan, la mayor parte con destino á la galería de retratos de familia que iba reuniendo María de Hungría.

El artista fué espléndidamente agasajado, recibiendo 600 ducados, una cadena de oro de valor de 1.000 florines y otros recuerdos de tan egregios personajes (1).

De la Reina Doña Catalina existen magníficos ejemplares entre nosotros. Uno de ellos el señalado con el número 2.109 moderno en el Museo del Prado, y otro entre los de las Descalzas Reales, que guardan, como es sabido, un verdadero tesoro iconográfico.

El del Museo del Prado, seguramente de mano de Antonio Moro,

(1) Los retratos del Rey y de la Reina han sido reconocidos por M. Van Loga, en el Museo de la iglesia del Rocío de Lisboa: Véase Hymans, pág. 60.

es de lo más solemne y hermoso que puede contemplarse; tanto por la noble presencia de la Reina como por la elegantísima indumentaria que la viste, es una de aquellas obras de arte para las que toda admiración no es suficiente.

Las fechas de 1550 y 1551 de los dos retratos de Maximiliano de Bohemia y su mujer, María de Austria, del Museo del Prado (números 2.110 y 11 moderno), parecen responder á su llegada á la Península, antes de proseguir para Portugal, y á su vuelta, pues sólo así se explican tan patentes cifras.

Cuando Moro llegó á la corte española, el Emperador y su hijo estaban ausentes, ejerciendo la Regencia el Archiduque Maximiliano, casado con la hija del Emperador, Doña María. En este caso tendríase que considerar estos dos retratos como los primeros que ejecutó en España, y quizá los primeros también de cuerpo entero, al modo que había inaugurado el Tiziano con el suyo del Embajador español don Diego Hurtado de Mendoza.

No podemos determinar cuáles fueran los que hizo á su vuelta de Portugal, hasta que en 1553 tuvo que marchar á Inglaterra á retratar á la Reina Doña María Tudor, que vino á substituir en su segundo matrimonio del Rey, por razones políticas de infecundas consecuencias, á su prometida Doña María de Portugal, la retratada por Moro, según dicho queda.

En la corte de Inglaterra se le reconocieron á Moro sus méritos, igualmente que en la portuguesa; al retratar á la prometida del Rey que entonces podía ser el más poderoso de la tierra, tuvo que luchar con las deficiencias del modelo, pero concluyó por realizar tal prodigio de arte, que causó la admiración general y proporcionó al futuro esposo cierto amargo desencanto al conocerla en la realidad. Tan magistral obra figura hoy en el Museo del Prado con el número 2.108 moderno, y sus cualidades son de tan subido nivel, que Hymans no tiene inconveniente en declararla rival del retrato de Inocencio X, de Velázquez, reputado como el mejor quizá que ha salido de mano de artista.

En Londres retrató á muchos personajes de las cortes inglesa y española, entre ellos al Embajador de Carlos V Simón Renord y su mujer Juana Lullier (hoy en el Museo de Besançon), y otros muy famosos, encontrándose al final del 1554 en los Países Bajos, donde

firmó el notable retrato de la Reina Gobernadora, María de Hungría, hecho sin duda para enviarlo á María Tudor, debiéndose á esto el que quedara en Inglaterra. («Holgrood Palace of Edimburg».)

Supónese que retratara en 1557, en Bruselas, á Felipe II, aunque en verdad debió hacerlo más tarde en Madrid, cuyo retrato, armado de todas armas y en perfecto estado de conservación, se guarda en la galería de El Escorial desde su ingreso en la colección del Monasterio; donde consta de modo tan explícito que no ha lugar á dudas, conocido el asiento del mismo. «Un retrato entero del Rey Don Felipe nuestro señor, armado, con mangas de malla y coselete, con un bastón en la mano y banda roja, con botas y espuelas y calzas blancas, de pincel y sobre lienzo, de mano de *Antonio Moro,* puesto en su marco de madera dorado y pintado de azul, que tiene dos varas y dos tercias de alto y vara y media de ancho; es retrato de la manera que andaba cuando la guerra de San Quintín» (1). Además, está efectivamente firmado por Moro.

Tan notable cuadro, hecho sin duda para el Monasterio en recuerdo del motivo de su fundación, pudo muy bien ser ejecutado por Moro al volver á España acompañando al Rey, cuando ya muerto su padre y arreglados los asuntos de Flandes, vino, en 1559, á posesionarse del reino.

Pero realmente lo que más nos interesa es lo pintado por Moro entre nosotros, y por ello requieren especial atención los retratos ejecutados durante su segunda permanencia en España, que constituye la época de mayor producción quizá en su vida.

En 1559 volvió, pues, á Madrid, donde agasajado cordialmente por Felipe II no cesó un momento de dedicarse á su especialidad, inaugurando un estudio en el propio Alcázar, escogido por él y utilizado después por los más grandes pintores de Cámara. En la Casa del Tesoro, en comunicación con Palacio, emprendió sus tareas, debiendo entonces comenzar por los retratos que fueron destinados al salón de Reyes de El Pardo, que, según Argote de Molina (2) eran 15, todos

(1) Entrega segunda, 1576 á 77: En primero de Junio de 1575 entregó Hernando de Virniesca al Prior, por ante el Escribano Antonio Gracian, lo siguiente:
«El primero de todos, el retrato de Felipe II, por Moro, de que tratamos».

(2) *En el libro de la Montería.* Véase lo concerniente á esto en nuestra *Pintura en Madrid,* cap. V.

ellos en tabla, de vara y tercia de alto, y representando á los personajes hasta las rodillas.

Eran éstos el de Doña Catalina, Emperatriz de Alemania, mujer de Maximiliano II; el de Don Juan, Rey de Portugal; Don Luis, Infante de Portugal; Don Juan, Infante de Portugal, y la Infanta Doña María, del que hemos hecho mención y aparece en el Museo del Prado (número 2.113) como salvado del incendio en que perecieron muchos de los otros.

Vienen después los de las inglesas Madama Margarita y Milora Dosmen, Duquesa de Feria, que deben ser los que llevan hoy los números 2.115 y 2.116 del Museo del Prado.

La primera de ellas, Madama Margarita, obtiene especial interés, pues según recientes investigaciones, queda perfectamente identificada su personalidad, llegando á ser conocida por ello una gran dama inglesa que vivió en España, tan notable por su piedad como por sus riquezas.

Esta señora fué sepultada, á su muerte, en una iglesia de la villa de Zafra (Extremadura) en el convento de Santa Marina, donde aún puede verse su estatua yacente y su sepulcro, bastando leer el epitafio de éste para conocer lo más importante de su historia; dice así: «Aquí yace D.ª Margarita Harinton, hija de Jacobo Harinton, Barón de Extor, y de D.ª Luisa, hija de Guillermo Sidnei, Vizconde de Lisle y Barón de Reufurt, nacida en Inglaterra, mujer de D. Benito de Cisneros, cuyas singulares virtudes pudieran hacerla insigne, cuando le faltaron tantos títulos de nobleza para serlo. Rogad por ella á Dios. Murió en Madrid año de 1601. D.ª Juana Darmen, Duquesa de Feria, prima, albacea y patrona, en cumplimiento de su amor y del testamento, mandó hacer esta capilla y sepultura».

Como se ve, estas dos señoras, unidas por lazos de parentesco y profunda amistad, debían gozar de gran estimación en la Corte, cuando merecieron ser colocadas en El Pardo al lado de tantos personajes de sangre real, congratulándonos de que fueran salvados de la catástrofe que sobrevino en aquel palacio y que podamos hoy identificarlas en nuestro renombrado Museo.

Bien es verdad que también figuraba entre ellos el del propio pintor, ya fuera el traído de Flandes, representándolo con la paleta en la mano ante un lienzo en blanco sobre el que Lampronius había es-



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

D.ª MARGARITA HARINTON
por Antonio Moro
MUSEO DEL PRADO



Fotografía de Alinari Roma *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

AUTO- RETRATO
por Antonio Moro
GALLERÍA DEGLI UFFIZI, FLORENCIA

crito en griego un ditirambo, y que hoy figura en la Galería de los Oficios, de Florencia, ú otro semejante que pereciera entre las llamas del incendio. En la cartela del lienzo escribió el poeta estas frases: «¡Cielos! ¿De quién es esta imagen? Del más famoso de los pintores, de aquel que sobrepujando á Apeles, á los antiguos y modernos, con su propia mano se ha representado mirándose á un espejo de metal. ¡Oh noble artista! Espera y te hablará. *Lampronius*»; que bien indican, al traducirlas, el gran aprecio y fama que entonces ya autorizaban al pintor.

Este autorretrato pudo muy bien dar lugar á que el artista dedicara su tiempo á fijar en la tabla la imagen de su compañera, que tal por sus caracteres es hoy considerado el de «la señora del perrito», señalado con el núm. 2.114 del Museo del Prado, y que según la opinión de M. Von Loga, debió quedar en el taller del artista, pasando después á la colección del Real Palacio.

En el del Pardo figuraban además de su mano los retratos del Duque Dolfoch, hijo del Rey de Dinamarca; el de Ruy Gómez de Silva, Príncipe de Evoli; D. Juan de Benavides, Marqués de Cortes; el de D. Luis de Carvajal, primogénito de la Casa de Xodar, con los de Maximiliano II, Emperador de Alemania, y su hermano el Archiduque Carlos, estos últimos desaparecidos sin duda cuando el incendio.

Existían además en el Real Palacio del Pardo dos imágenes de enanos ó grotescos personajes, de mano del gran artista, un *fuelletero* de Flandes, que «con gran barriga, extraño rostro y villanísimo vestido, hace un maravilloso personaje, con los instrumentos de su oficio, completando el cuadro una joven y una vieja que llevan á aderezar unos fuelles», y el de «dos muchachas monstruosas, una enana con el pelo rubio erizado, y la otra, que siendo muy joven, tenía la barba completamente poblada de cabellos», inaugurando así en nuestro arte aquella serie de ridículas figuras deformes de cuerpo, que tanta inhumana gracia hicieron á los deformes de espíritu que con ellas se solazaban.

Quizá entonces pintó el por tantos méritos admirable retrato de Pejerón ó Perezón (núm. 2.107 del Museo del Prado), de cuerpo entero, cuya cabeza, prodigio de expresión y vida, nos da la semblanza de un ingenioso individuo más que de un idiota, pero cuya personalidad histórica queda bastante obscura, si no es que se trata, según

sospecha el Sr. Menéndez Pidal (D. Juan) de aquel Pedro de Santervas, bufón del conde de Benavente, del que existen memorias de su ingenio, como prototipo de aquellos tiempos en que el talento tenía que someterse á veces al papel de bufón para ser apreciado.

Como obra pictórica, es de las más sobresalientes de Moro, pues la misma sencillez de su traje y ciertas deformidades que requieren la más proba interpretación del dibujo, hacen de esta obra una magistral muestra de las condiciones de su autor. En ella se nos ofrece como un precursor de Velázquez. También entonces debió ejecutar algunos retratos para las Descalzas Reales, que en este tiempo (1579) fundaba para su retiro Doña Juana de Austria, la madre del desgraciado Don Juan de Portugal, comenzando por el de esta Infanta, repitiendo además el de su tía la Reina Catalina de Portugal.

Antonio Moro, como decíamos, era estimadísimo por el Monarca español; instalado en la Casa del Tesoro, muchas veces pasaba el Rey á verle pintar desde el Palacio, sorprendiéndole en sus momentos de mayor inspiración.

En una de éstos parece que hubo el Rey de molestarle sin ser visto, subrayando el artista aquella inoportunidad con tan nervioso movimiento del tiento sobre que apoyaba la mano, que hubo de alcanzar al Monarca; lance presenciado por algunos y motivo de largos comentarios.

Por evitar las consecuencias de ellos ó porque notara frialdad desde entonces en el Rey, dispuso sus asuntos para ausentarse de la Corte de España, como pudo efectuarlo en breve.

Moro marchó de nuevo á su tierra, para no volver más, donde siguió ejecutando aún sin descanso verdaderas maravillas en su arte, como el *enano de Granvella,* la *Reina Margarita de Parma, Sir Thomas Greshan y su mujer,* y tantos más que forman la producción de sus últimos años.

Protegido allí por el Duque de Alba, á él debió señalados favores y distinciones, contándose entre éstos la donación á una hija suya de una renta sobre la Aduana de Amberes, concedida como dote de su matrimonio. Allí acabó sus días tan consumado maestro, por el año de 1576, perteneciendo á su país su producción postrera (1).

(1) Con él vino á Portugal, cuando su primer viaje á la Península, Cristóbal de Utrech, que quedó en la corte lusitana ejerciendo su arte con gran crédito.



Fotografía de M. Moreno — Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

DOÑA JUANA DE AUSTRIA, FUNDADORA DEL CONVENTO DE LAS DESCALZAS REALES, DONDE SE ENCUENTRA
por Antonio Moro

La perfección y magnificencia de los retratos del Moro influyó grandemente en el ánimo de nuestros artistas, quedando sus ejemplares como modelos tan definitivos que vinieran á formar una verdadera escuela, una especial manera, tanto por sus tipos cuanto por su indumentaria. La perfección de la forma y el esmero en los detalles caracteriza á esta tendencia, tan castiza por lo demás, que nunca después nada más rico ni entonado se hizo entre nosotros.

El primer convencido por estos principios fué el valenciano Alonso Sánchez Coello, nacido en Benifairó, en año incierto, pero establecido en Madrid hacia el de 1541, en el que casó con doña Luisa Reynalte, en la parroquia de San Miguel; nada de extraño tiene que al llegar Moro por primera vez á España, quedara entre ellos establecida aquella amistad que debía serle tan provechosa.

Sin duda debió admirarle la labor del maestro flamenco, obteniendo por parte de éste tanta estimación, que con él marchó á Lisboa, en cuya corte quedó Sánchez Coello al servicio del Príncipe del Brasil, permaneciendo allí hasta que Moro volvió á Bruselas, siendo entonces pedido por el Rey de España á su hermana Doña Juana, para que ocupara su puesto.

Todo ello indica la gran estimación que por sus obras se había granjeado, dedicándose especialmente al retrato, debiéndose por esto tantos y tan notables debidos á su pincel, nunca ocioso desde que fué aposentado en el mismo local en que había antes trabajado Moro.

Entonces comenzó su gran producción entre nosotros, retratando al Monarca en diferentes ocasiones y demás miembros de la Real familia, y á su estímulo á cuantos personajes más principalmente figuraban en la corte, y á muchos más señores que también desearon ser por él retratados.

En la galería de El Pardo figuraron de su pincel, según Argote de Molina, ocho retratos: el de Doña Juana de Portugal, hermana de Felipe II, madre del desventurado Don Sebastián, y el de su suegra Doña Catalina, hechos sin duda en Lisboa; el de D. Luis Méndez de Haro, Marqués del Carpio, y el de D. Diego de Córdoba, primer caballerizo de Su Majestad. Igualmente aparecen en la relación el de

Don Juan de Austria y el del Príncipe Don Carlos, de tan prematuro fin; uno del Emperador Rodolfo de Alemania y otro de su hermano el Archiduque Ernesto; contándose, por último, el del Archiduque Fernando de Austria, hermano del Emperador Maximiliano. Hasta diez y siete fueron las personas reales que retrató Sánchez Coello.

En el Museo del Prado figuran como suyos hasta ocho (números 1.136 al 1.143), entre ellos algunos tan interesantes como los del Príncipe Don Carlos, muy joven, y su hermana la Infanta Isabel Clara Eugenia, aún niña; el precioso busto de la Reina Doña Ana de Austria, cuarta mujer de Felipe II, y el más bello de todos, el señalado con el núm. 1.139 moderno, que por varias razones creemos representar á la Duquesa de Béjar.

De esta bella señora, ornato de la corte, posee el Duque de Montellana otro precioso retrato, de cuando era niña, acompañada de un enano, lienzo bellísimo y que aparece documentado en un inventario de 1601 de los bienes de D. Iñigo López de Mendoza, Duque del Infantado, en que se habla de seis retratos, el último el *de mi señora Doña Juana, Duquesa de Béjar, con el enano.*

No son, sin embargo, abundantes los retratos de Sánchez Coello, á pesar de que tantos personajes en sus días quisieron por él ser retratados: en el Museo del Prado quedan los consignados, y algún otro en lugar público, entre estos el del P. Sigüenza, en El Escorial, uno de sus últimos, y por el que nos dejó la semblanza de aquel varón excelente, de tan vivo ingenio como gusto literario. Bien supo retratar Sánchez Coello en aquel rostro, el más expresivo que pintó, toda la eminencia del espíritu que lo animaba.

Sin duda, su producción debía ser pausada y esmeradísima, pues en todas sus obras preséntase cuidadoso y detallista, obteniendo su entonada totalidad al no descuidar nada, ni lanzarse á grandes arrojos ni contrastes. Pero su casticidad es grandísima; las notas de su paleta sobrias, mas siempre limpísimas; el uso de los grises constituye la trama de sus imágenes, reforzada por toques de tonos más vivos, lo que presta un gratísimo matiz nacarado á sus carnes, y en el estudio de las joyas y demás indumentaria tan esmerado, que no pierde detalle.

Dentro de su carácter y época, pueden estimarse sus obras como acabados modelos de pintura española.



Cliché Fr. E. Manero *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

EL PADRE SIGÜENZA
por A. Sanchez Coello
BIBLIOTECA DEL ESCORIAL

En los inventarios de las Galerías antiguas figuran, sin embargo, como de Sánchez Coello algunos escasos retratos, tales como en la numerosa (1.333 cuadros) del Marqués de Leganés, en que se señalan solamente dos como suyos, un *busto de Felipe II* y otro del *primer Conde de Olivares,* pues el Felipe III y su mujer la Reina Margarita no consienten atribución semejante (1).

Entre las colecciones modernas, sólo encontramos otros dos en la que fué del Marqués de Salamanca, como procedentes de la Galería de Altamira: un *retrato de Felipe III,* como de edad de doce años, y otro *de personaje desconocido,* números 346 y 347, no habiendo podido atribuirse á este autor más que cuatro en la del Duque de Osuna, para su Catálogo de venta de 1896.

En la Exposición de Retratos de 1902 sólo figuraron como tales los señalados con los números 277 y 279, del quinto Conde del Castellar y la Condesa, su mujer.

Discípulo y fiel continuador de Coello fué Juan Pantoja de la Cruz (1559-1609); en su taller trabajó mucho tiempo, y en él quedó á la muerte de su maestro, como pintor y ayuda de Cámara del Rey.

Con disposiciones especiales para la arquitectura, á él se atribuyen por algunos los inspirados proyectos de los sepulcros del presbiterio de El Escorial; pero como retratista se mostró continuador de la escuela de Sánchez Coello, aunque alguna vez lució también su genio propio; más esto siguiendo la técnica de su maestro, aunque menos refinada, principiando por aplicarla á la copia de originales de Moro y de Coello, como ocurre con los del Emperador y los de las Infantas Doña María y Doña Juana, los de la Reina Doña Isabel de la Paz y otras personas de sangre real, que figuran con su firma en lienzos del Museo del Prado.

Acreditado por sus trabajos al servicio del Rey, especialmente en El Escorial, á él tocó dejar en tan inmensa edificación la fiel imagen de su fundador, en su más característico aspecto. Encanecido y en-

(1) Véase el inventario en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, año 1898, pág. 132.

Escasos documentos sobre Sánchez Coello obran también en el Archivo de Palacio, que quedan transcritos en nuestra *Pintura en Madrid,* págs. 28-29.

juto, bien podemos estimar el retrato de Felipe II, colocado en la Biblioteca del Monasterio, como la más simbólica figura de quien presidió todo aquel conjunto, exteriorización perfecta de su espíritu y tendencias.

Allí vemos al vivo al poderoso Rey, cuyo sombrío carácter obscureció de tal modo la historia patria, que la inhabilitó para lograr la felicidad en lo sucesivo. Pero la representación artística lo sublima de tal modo, que llega á hacernos pensar si tienen á ello derecho aquellos gobernantes que, por perseguir su propio ideal, sacrifican tantos otros sagrados intereses.

Pudieran asaltar dudas sobre la atribución á Pantoja de tan excepcional retrato; pero ningún otro pintor pudo ejecutarlo en aquel tiempo, pues ni Bartolomé González, ni Liaño, convergen con su estilo. Las memorias que sobre él tenemos, todas convienen con tal atribución, y por la fecha en que pudo hacerse, acusa aquella estilización hacia lo acabado y fino que se nota en las obras de la última época de su autor. El de Rui Pérez de Ribera, pintado en 1596, para Santa María la Real, de Nájera, llamó poderosamente la atención de Ceán, por la delicadeza con que estaba pintado, á los que hay que añadir los de Felipe III y su mujer Doña Margarita de Austria, colocados en el coro de las monjas de la Encarnación, de Madrid, donde permanecen como muestra de esta última evolución del maestro que estudiamos. Aún más fácil de contemplarla es en el retrato que colocó en el retablo de Santiago de la Catedral de Segovia, representando á su fundador D. Francisco de Cuéllar, excelente por todos conceptos.

Palomino tuvo en su poder, según él mismo afirma, las trazas para las estatuas de bronce de Felipe II y sus mujeres, que se colocaron en el presbiterio de El Escorial, coloridas y tocadas de oro.

Retrató también á Felipe III, á caballo, con mucha verdad y pujanza, como dice Ceán en su *Historia de la pintura*, manuscrita (1), siendo enviado á Florencia aquel lienzo para que el escultor Juan de Bolonia ejecutara la estatua de bronce del Rey ecuestre, que se eleva hoy en la Plaza Mayor, trasladada de la Casa de Campo, donde se colocó primeramente.

Pantoja murió en Madrid, su patria, en 26 de Octubre de 1608,

(1) Consérvanse los interesantes tomos manuscritos de tan puntualizador tratadista en la Biblioteca de la Academia de San Fernando.

siendo sepultado en la parroquia de San Ginés, por habitar en la calle Mayor, donde hizo testamento, dejando por albacea á su mujer Francisca de Guestos.

RODRIGO DE VILLANDRANDO.—La personalidad de este artista, hasta ahora casi desconocido, comienza á destacarse, habiéndonos de él ocupado en otras ocasiones (1). Ceán no lo incluyó en su *Diccionario*, y de sus obras, en el Museo del Prado sólo aparece una firmada (número 1.234), en la última edición de su *Catálogo*.

Desconocida aún la fecha y lugar de su nacimiento, aparece, sin embargo, como muy castizo pintor español, si bien puede notarse algo influído en sus tonalidades por las del Greco. Documentalmente sabemos que fué pintor del Rey, pues figura su nombre en un expediente del Bureo, fecha de 4 de Septiembre de 1628, entonces ya Ugier de Cámara, gracias á su habilidad, «y favoreciendo tan justamente la pintura», como dice el documento.

En otro del Archivo de Palacio (Inventario de 1636, folio 18), se habla también de «seis retratos con molduras doradas y bruñido», que son los de Felipe III y la Reina Doña Margarita; el del Príncipe (después Felipe IV) y su mujer la Princesa Doña Isabel de Borbón, «con el traje con que entró en Lisboa»; otro de la Infanta Doña María y otro del Cardenal Infante, con la mano en una silla y en la otra un libro de horas. «Estos retratos son los que hizo Villandrando», dice el asiento, y de ellos podemos reconocer hoy el del Príncipe Don Felipe, en el Museo del Prado, número 1.234 moderno, con la firma de su autor clara y patente, sin que deje lugar á duda.

La primera noticia que tuvimos del estilo de este autor, fué ante un retrato, firmado de su mano, que existía en la colección del Duque de Osuna (2), que pasó á poder del Duque de Montellano, y que á no estar firmado, no hubiéramos sabido á quién atribuirlo. Su casticidad del color se iguala con la extraordinaria conclusión de los detalles, pero haciéndolo esto con suma gracia y gran variedad en el toque, lo que le evita aparecer fatigoso y cansado. Su retrato de Felipe IV, del Museo del Prado, participa de iguales condiciones, apareciendo en él aún Príncipe, con traje claro, apoyando su mano derecha en un

(1) Véase *La Pintura en Madrid*, pág. 50.
(2) Véase el núm. 54 del Catálogo de los cuadros de la Casa Ducal de Osuna de 1896, redactado para su venta, y en nuestra *Pintura en Madrid*, pág. 50.

enanito, lo que indica su interés por estos seres desde sus tiernos años, pudiéndose afirmar que este retrato debió ser ejecutado antes que el gran sevillano le hiciera, ya proclamado Rey, el primero suyo.

Con el número 2.441 existe en el Museo del Prado un bellísimo retrato de preciosa niña, de cuerpo entero y lujosamente vestida, y que por la riqueza de sus detalles, así como la casta de su color y gracia del toque, nos inclinamos á creerlo de Rodrigo de Villandrando. Hoy aparece con el tarjetón de autor desconocido, pero bien estudiado pudiéramos llegar á tal acuerdo. ¿Será quizá el de la Infanta Doña María, á que alude el citado documento? Algunos otros escondidos retratos de tal época en el Museo pudieran inclinarnos á igual creencia.

Aún podemos ampliar las noticias sobre tan personal artista, con la de que en la Galería del Palacio Corsini, de Roma, existen otros dos retratos por él firmados.

BARTOLOMÉ GONZÁLEZ (1564-1627).—Después de los consignados, aún perdura la dirección iniciada por los anteriores gracias á este pintor, que consagró toda su vida, con más aplicación que numen propio, á casi repetir las obras de sus antecesores, en el género que con especialidad estudiamos.

Bartolomé González fué un pintor valisoletano, que vino en 1606 con la Corte de Felipe III, cuando éste la trasladó definitivamente á Madrid.

Ocupado por el Rey en varias obras de su facultad en los Sitios Reales, aunque sin nombramiento todavía de su pintor, obtuvo, al cabo, el título regio deseado en 1617, á la muerte de Fabricio Castelo, venciendo por ello al Lic. Roelas, que también aspiraba á la plaza.

Habiendo retratado después varias veces á la Reina y los Infantes, lanzóse á efectuar obras originales, tan importantes como los retratos ecuestres de los Soberanos, ejecutando el de Felipe III (núm. 1.176 del Catálogo), el de la Reina Doña Margarita de Austria (núm. 1.177) y el de Doña Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV (núm. 1.179). Estos tres grandes cuadros fueron más tarde añadidos y retocados por Velázquez, bastando examinar su técnica para convencerse de ello, sin que haya argumento atendible para apoyar lo contrario.

Sólo un pintor de las condiciones de Bartolomé González pudo ha-



Fotografía de M. Moren *Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid*

LA INFANTA MARIA ANA, HIJA DE FELIPE III.
por Bartolomé Gonzalez
COLECCIÓN DEL MARQUÉS DE VIANA

cer aquella falda de la Reina Doña Isabel, en que se repite al infinito como motivo ornamental la *I.* y *B.*, con precisión matemática, y aquel detalle de las joyas y bordados de la otra Reina.

Velázquez retocó estos retratos, como de todos es notado, avalorando su conjunto con sus toques magistrales, principalmente en el de Felipe III, al adoptarlos á la decoración del salón del Buen Retiro, donde fueron trasladados desde el Palacio antiguo.

Pero como fiel secuaz de una estética iconográfica, en la que tanta importancia se daba á lo principal como á lo accesorio, realizó á veces obras tan acabadas como la pareja de retratos de los hijos de Felipe III, la infanta María Ana y el Infante Cardenal Don Fernando, ambos en su mayor juventud, de la colección del Marqués de Viana, procedentes quizá de la del Barón de Casa-Davalillo, que consigna Ceán, y que puede presentarse como acabado modelo de figurines de la indumentaria de su tiempo, en todos sus accesorios y pormenores, por lo que reproducimos el precioso de la Infanta. Estos retratos ostentan muy clara la firma de su autor y la fecha de 1621.

Bartolomé González disfrutó diez años de su título de pintor del Rey muriendo en el de 1627, después de haber ejecutado también importantes cuadros religiosos para algunas iglesias de Madrid.

Otro pintor cortesano, cultivador del retrato en el mismo sentido de conclusión y esmero, lo fué Felipe de Liaño, famoso en su tiempo por el primor de sus miniaturas al óleo y belleza de su colorido, á lo que debió el epíteto de *el pequeño Tiziano.*

Comenzó á distinguirse al ejecutar en 1584 el retrato de D. Alvaro de Bazán, primer Marqués de Santa Cruz, que hubo de regalar el Conde Tribulcio al Emperador Rodolfo II, continuando después durante todo el reinado de Felipe III, con gran auge y aprecio en la Corte. Liaño fué admirado, no sólo en su patria, sino en toda Europa, gracias á las miniaturas que de él eran enviadas por los Reyes de España á los demás Soberanos, y buena muestra de su primor y maestría, es el precioso retrato de Felipe IV, aun siendo Príncipe, como de unos nueve años de edad, que posee el Sr. Lázaro Galdeano. En su reverso se lee, con letra de su tiempo: *Felipe IV°, príncipe.—F. Liaño fecit.*

Ningún otro ejemplar hemos visto que pueda atribuirse por sus cualidades á tan excelente artista, tan elogiado por sus biógrafos, con el que concluyó, podemos decir, la tradición cortesana española ini-

ciada por Moro, cuyos últimos destellos los lanzaron Bartolomé González y Liaño, éste más excelente, muerto en 1625, tres años antes que su émulo.

Todo esto respecto á los pintores que podemos considerar más renacientes y nacionales, pues á la Corte española llegaron otros extranjeros, que por lapso de tiempo más ó menos largo, residieron entre nosotros, aunque sin influir tanto ni dejar conocidas huellas de su ingenio, por lo que sólo consignaremos sus nombres, remitiendo, al que más desee, á sus biografías.

Sabidas son las extremadas consideraciones con que Felipe II trató á la cramonense Sofonisba Anguisciola, que retrató varias veces al Monarca, una de ellas á petición del Pontífice, deseoso de tener tal obra de su mano.

No menos atendida y agasajada lo fué Catalina Cantoni, milanesa, que ejecutó con habilidad suma retratos de tamaño natural, excelentes á más «por las ropas y brocados» con que los vestía. Por ello le hemos atribuído en otra ocasión (1) el admirable retrato núm. 1.037 del Museo del Prado.

En las escuelas locales también florecieron otros retratistas muy dignos de ser consignados, al dejar muestras estimabilísimas de su habilidad en tal género.

En la sevillana, el insigne Luis de Vargas ejecutó retratos de gran mérito, pues el del chantre D. Juan de Medina, en el altar de la Gamba, es tan notable, que ya sus contemporáneos lo alababan y admiraban por su perfecto parecido. Aún luce en el lugar para que fué pintado, llamando justamente la atención de cuantos lo contemplan.

También en la propia Catedral se guarda la excelente cabeza, que trasladó al lienzo, del P. Venegas, digna por su dibujo de los más afamados autores, no siendo menos notábles los de Francisco Ortiz Alemán y su mujer Melchora de Maldonado, fundadores, en 1564, del altar de la Piedad, en la parroquia sevillana de Santa María la Blanca. También retrató á D.ª Juana Cortés, segunda Duquesa de Alcalá, de cuyo cuadro dice Pacheco parecía de mano de Rafael de Urbino, siendo éste el mayor elogio que de él podía hacer.

(1) Véase *La Pintura en Madrid*, pág. 30.



Fotografía de J. Lacoste. *Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid*

RETRATO DEL CHANTRE D. JUAN DE MEDINA
por Luis de Vargas
CATEDRAL DE SEVILLA



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

RETRATO DE UN POETA
por Francisco Pacheco

Discípulo directo de Vargas, interesa hoy vivamente el nombre de D. Juan de Jáuregui, cuyo retrato de Cervantes ha sido afortunadamente hallado en estos tiempos, afianzándose cada día la creencia de su autenticidad y valor histórico.

Jáuregui se muestra, cuando pintó este retrato, en 1600 y á la edad de diez y siete años, como un continuador fidelísimo de la técnica de Luis de Vargas, aunque tímido y minucioso, acento especial que se patentiza en otros retratos suyos, si no pintados, interpretados por hábiles grabadores, como son el del gran humanista D. Lorenzo de Ramírez, al frente de su *Pentacontarken*, que reproduce fidelísimamente el acento propio del dibujo del de Cervantes, y el más posterior de D. Alfonso de Carranza, autor de la *Disputatio vera humana*.

Los discutidos letreros del retrato de Cervantes, en todo similares á los de estos grabados, sometidos á la prueba química de los reactivos y á la física de la ampliación, para demostrar cómo participan las letras del *craquelado* del fondo, confirman plenamente la autenticidad de la imagen tan providencialmente descubierta (1).

Jáuregui se trasladó á Madrid en 1610, permaneciendo después en la corte toda su vida, que dividió con igual provecho en el ejercicio de las letras y el arte pictórico, mereciendo por ello los elogios más entusiastas de los grandes ingenios de su tiempo.

Otro retratista ilustre sevillano lo fué Francisco Pacheco, autor del tan celebrado *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, comenzado en Sevilla en 1599.

Este libro, que llegó á constituir la más atendida empresa de Pacheco durante su larga vida, pudo contar á su muerte, en 1649, con ciento setenta retratos; de éstos sólo se han salvado sesenta y tres, recopilados y estudiados últimamente por el feliz rebuscador del perdido libro, el difunto Sr. D. José María Asensio y Toledo, que tuvo la suerte de rescatarlo hace años de segura pérdida.

Con tal motivo escribió un interesantísimo opúsculo, titulado *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias* (Sevilla, 1886), en el que acumuló cuantos datos interesantes pudo hallar sobre tan importante asunto, llegando después su entusiasmo hasta reproducir por los procedimientos fototípicos, que entonces casi se ensayaban,

(1) En toda ocasión debe constar el desprendimiento de su último poseedor, el Sr. D. José Albiol, al cederlo gratuitamente á la Academia de la Lengua.

la totalidad del libro, con el mayor número de retratos y texto que pudo reunir entonces.

Fueron estos retratos dibujados al lápiz negro por Pacheco, sobre buen papel, reforzados algunos con toques rojos y blancos, pegándolos después sobre otras hojas mayores, en las que habían sido dibujadas preciosas y variadas orlas ó marcos, á la sepia, para los distintos retratos.

Estas orlas estaban adornadas con atributos relativos á la profesión del retratado, con cartelas inferiores en las que lucía su nombre, y á seguido un claro texto *ó elogio* biográfico, interesantísimo por los datos que proporcionaba sobre cada sujeto.

La ejecución artística de los dibujos es excelente, apurada y precisa; en algunas ocasiones más franca, lo que nos ha hecho pensar en la colaboración de su yerno el gran Velázquez, pero en la mayor parte hay que reconocer la mano de firme dibujante que constituía la singularidad de Pacheco.

En algunos, como los que reproducimos, la totalidad ofrece un estético conjunto, y su lápiz emula á Holbein y los más puristas italianos, debiendo fijarnos en la fisonomía del que lleva orla, que tanto semeja al escultor retratado por Velázquez más tarde y que constituye una de las joyas de su sala en el Museo del Prado.

Una poco feliz elucumbración de renombrado crítico, le quitó su antigua identificación de representar á Alonso Cano, para adjudicarle la semblanza de Martínez Montañez, pero bien podemos observar por el de Pacheco, que se trata, igualmente que en el del Prado, de un artista, pintor, escultor y arquitecto, pues los ángeles de su orla llevan los atributos propios de estas profesiones del retratado. Desgraciadamente, este dibujo es anepígrafo, cuya falta nos priva de la mayor identificación que deseáramos. Igual ocurre con el otro, de los más bellos del libro, sin duda un poeta, en atención al laurel que ciñe su frente, al igual que todos sus colegas.

Pacheco ejecutó más de ciento cincuenta retratos al óleo, según afirma en su *Libro de la Pintura*, hallándose algunos de ellos aún en el Museo de Sevilla y en poder de particulares. Por su técnica y estilo, Pacheco representa un puro renaciente en su labor artística, pero á su dura disciplina debió su yerno Velázquez aquella firmeza de dibujo, que lo hace inquebrantable.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

RETRATO DE ALONSO CANO
por Francisco Pacheco

No sólo como ejecutante, sino cual experimentado definidor se muestra de género tan difícil. En sus escritos habla repetidas veces de las condiciones de los retratos, de sus dificultades y modos de vencerlas, dejándonos frases tan donosas como la de que «en personas feas se consigue más presto el parecido, porque los rostros hermosos son más dificultosos de retratar, como enseña la experiencia».

En Valencia también, patria de tantos pintores, se cultivó el retrato por los más eminentes maestros.

Juan de Joanes dedicó sus pinceles á este género con gran provecho, dejándonos algunos tan notables como el de Alfonso V, que posee hoy el Sr. Jordan de Urries (1).

Copia sin duda, á juzgar por la armadura, de algún modelo del siglo XV, debemos á éste añadir el de Santo Tomás de Villanueva y el del Beato Juan de Ribera, que existen en la Catedral de Valencia. Estos retratos justifican, por sus condiciones pictóricas, la atribución á Joanes del de D. Luis de Castelví, Señor de Carlet, en el Museo del Prado (núm. 855), cuyo dibujo riguroso y calor de sus tintas lo hacen digno émulo de los de Moro.

No debemos terminar este bosquejo de los retratistas renacientes sin hablar de aquel Pablo Esquert, ó Esquarte, discípulo del Tiziano, que con Rolán de Mois ilustraron la galería iconográfica de los magnates aragoneses Duques de Villahermosa, cuyo pincel del último consignado llegó en su discreción á los confines de la originalidad.

(Continuará.) N. SENTENACH.

(1) Véase su estudio en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones de 1903, pág. 30.

ORFEBRERÍA GALLEGA

(NOTAS PARA SU HISTORIA)

III

LA ESCUELA COMPOSTELANA

(Antecedentes.)

Ya dejo expuestas más arriba las causas que obligan á pasar por alto la historia de la orfebrería gallega, durante la dominación romana, la sueva y casi toda la visigótica. Quizá algún día se logre arrancar de entre las calcinadas ruinas (1) de las mansiones y ciudades que los hijos de Roma construyeron y reedificaron en la región gallega, restos de la orfebrería de entonces; más, al presente, debemos contentarnos con suponer su característica.

Pienso que en la ornamentación debía subsistir, juntamente con la aportada por los pueblos orientales, la de carácter celta que acabamos de ver en varios de los *torques* estudiados en las anteriores páginas, si bien no dejaría de influir el gusto romano, aun cuando en muy escasa medida, pues no creo que las pesadas joyas de éstos, exentas de toda ornamentación delicada (2), de las finezas de la filigrana, y de otros detalles que caracterizan las piezas de oro y plata de oriundez semejante á las citadas, modificasen el gusto indígena por completo. Y respecto de la orfebrería que llaman alejandrina y que tanto favor gozó en el fastuoso pueblo romano puede suponerse que no se produjera en Galicia, pues uno de los elementos de decoración principal de esa escuela, era la figura animada, que requería el conocimiento del fundido á la cera perdida, y asimismo el del repujado. Hasta ese punto no creo que llegasen los conocimientos técnicos de

(1) La invasión bárbara en Galicia se señala de un modo terrible. El fuego no respetó ciudad ni poblado de importancia, y de tal modo los arrasaron, que no quedó piedra intacta. Cuantas ruinas romanas he podido estudiar en Galicia, todas acusan la más horrible de las destrucciones.

(2) Martha: *Archeol etrusque et romane*, pág. 301.

los orfebres regionales; por lo menos al presente me permito dudarlo, pues todavía no se ha descubierto un plato como el de Otañez, ó una pátera como la portuguesa de Alvarelhos, que afirme lo contrario.

No pretendo con lo dicho, negar que pudiera existir una activa producción de objetos de oro y plata destinados á vajilla, pues el dominio de la técnica que se observa en los *torques* arriba estudiados, es indicio de que, en efecto, debían trabajarse los citados metales en gran abundancia y hábilmente; pero sospecho que, como acabo de indicar, la decorativa y exorno de tales objetos (platos, vasos, jarras, páteras, etc.), no pasara de los elementos conocidos y apuntados, y que en la técnica, no llegaran los orfebres galaicos de esos días al conocimiento del alto repujado, del modelado casi en todo bulto, y de otros detalles del tecnicismo, que avaloran el famoso cubilete *(gobelet)* del tesoro de Bernay, decorado con más de seis figuras en alto relieve, la copa Corsini, algunos de los objetos del tesoro de Hildesheim, etcétera, en los cuales la ornamentación, bien á la cera perdida, bien al repujado sobre finas placas, adheridas éstas después á los objetos, acusa, como digo, un tecnicismo sabio y un conocimiento de las formas vivas (figura humana, animales y plantas sin estilizar, etc.), que tan sólo alcanzaron las escuelas de Alejandría, Rodas, Atenas y Roma, adonde fueron los más hábiles artistas de Grecia, especialmente de la Asiática, á trabajar aquellos enormes vasos que difícilmente podía transportar un esclavo. Desde luego creo, que no debemos pensar en la aparición de preseas de esa naturaleza, producidas por los orfebres galaicos de tiempos de Roma; la cultura artística del país no alcanzó el grado necesario para ello.

Pero si no vasos y platos y ánforas y páteras repujadas y decoradas con figuras copiadas del natural, ó de los modelos griegos y romanos, es de suponer que hubiese una orfebreria y argentería de carácter indígena, digna de ser apreciada por su originalidad en las formas y en la decoración; pues si de los tiempos anteriores á la dominación de Roma, hemos visto tan suntuosos y, algunos, tan artísticos objetos, no cabe duda de que en los días en que Lugo se cubría de magníficas Basílicas, termas, mosaicos, etc., é Iria Flavia alcanzaba el rango de Municipio y puerto singular, en el centro de la rica región de los Cápores, Presamorcos, Amaeos y Celenos, y contaba entre sus ciudadanos senadores, tuvo que producirse orfebrería abundante

y notable, por razón de una mayor cultura ó importancia sociales de muchas ciudades gallegas. Y tengo para mí, que Iria Flavia fué uno de los puntos en que debieron trabajarse y exportarse objetos de oro y plata, á partir de los primeros tiempos de la dominación romana, pues con sólo la serie de monedas recogidas en su perímetro, podría reconstruirse la de los Emperadores hasta la irrupción de los bárbaros, y asimismo, la de los pueblos con quienes tenía relaciones (1).

Un nuevo aliciente para la orfebrería gallega vino á ser, según todos los indicios, el establecimiento de las Sedes astorgana, lucense é iriense especialmente, creadas, al decir de la tradición, si no en los tiempos apostólicos, en siglos muy inmediatos á ellos, y en lugares equidistantes de los límites del territorio galaico. Idacio habla en su *Cronicón* de varios Obispos irienses, entre ellos Ortigio, retirado eventualmente á Aquas Celeni (Caldas de Reyes), hacia el año 398, y si bien incidentalmente, indica algunas donaciones de vasos sagrados. A partir de este punto, el rumbo de la orfebrería gallega, en general, debió enderezarse en el sentido de una nueva manifestación, la religiosa; y el gusto y la técnica sufrir también un cambio con el influjo venido de pueblos como Bizancio, cuyo Emperador Graciano enviaba á buscar á Teodosio, que se hallaba retirado en la gallega Cauca, su ciudad natal, desde la muerte violenta é injusta de su padre, para que compartiese con él la púrpura.

Fuertemente anudadas las corrientes religiosas, comerciales y políticas de la Lusitania y Galicia con Bizancio, es presumible que entrase la orfebrería indígena en un período de actividad grande, con la serie de fundaciones de Sedes é iglesias que se multiplican en el país al calor de la reacción religiosa del reinado del Emperador gallego quien, aun cuando de un modo indirecto, la fomentaba en la tierra nativa ya antes de la muerte de Máximo. Seguramente no es el famoso *disco de Teodosio,* guardado en la Academia de la Historia, la única muestra monumental de la orfebrería bizantina que vino á Lusitania y Galicia en esos días; mas tal carácter de obras no afinca en las regiones dichas, como no afincara el arte alejandrino. Además, el gusto oriental del color impone una nueva decoración, que no es cierta-

(1) En Iria (además de otros muchos vestigios), se encontraron monedas de Cascante, Lérida, Cartagena, Carteya, Gadex, Mérida, Celsa, Tarazona (con caracteres célticos) Bilbilis, etc., y de pueblos orientales.

mente la escultórica, aun cuando no deje de tener parte importante en ella la figura humana. Los gemnas y piedras preciosas alternan en la orfebrería religiosa, con las ramas de vid y las hojas de hiedra y de agua, y con las representaciones simbólicas de los corderos místicos afrontados, y en medio de ellos la Cruz, y las alimañas apocalípticas, las figuras de Cristo, la Virgen, San Juan y restantes Apóstoles; los signos de los Evangelistas, ángeles y arcángeles; animales misticos, como el pavo real, etc. Los vasos sagrados y el mobiliario litúrgico, modificando las formas conocidas, imponen otra estética, y esta orfebrería debió ocupar desde luego en Galicia la mayor parte de los artífices establecidos en el país.

Pasados los primeros tiempos de la invasión sueva, sigue en aumento el número de monasterios y de iglesias episcopales. San Valerio menciona varios de aquéllos fundados en su tiempo (siglo V); entre ellos Samos, contracción de la palabra sueva *Samanos*, lugar en donde se vive en comunidad, y Dumio, el de San Clodio (principios del siglo VI), y otros varios, de algunos de los cuales aún se señalan sus restos en las asperezas de las costas cantábrica y atlántica. Cuando San Martín Dumiense logró convertir del arrianismo á los suevos, el Rey Miro hizo una serie de donaciones á Andrés, Obispo de Iria (año 561) (1), entre las cuales debían contarse vasos sagrados y ropas litúrgicas, como aconteció al aumentarse por esos mismos días las Sedes gallegas, que quedaron sujetas á Braga y Lugo.

Por otra parte, los suevos se acomodaron pronto á las costumbres del país, y su afición á las joyas, afición ingénita en todos los bárbaros, les llevó á proteger el arte de la platería. Bastantes *fíbulas* y anillos encontrados en ciertos parajes de la región y tenidos por romanos, pudieran ser de la época sueva, por la simplicidad de su forma y la solidez que los distingue. Quizá realizándose excavaciones en lugares como la llanura del Páramo, cerca del Orbigo (Astorga), en Braga, capitalidad del reino suevo en los días de Rechiario, en Tuy, en Lugo, en los campos circundantes de Iria Flavia, donde se dieron los últimos combates entre godos y suevos, se pusieran de manifiesto vestigios preciosos, cual las palomas-fíbulas del Museo Arqueológico Nacional y el broche hallado en Cubas (Madrid) (2) que

(1) P. Flórez: *España Sagrada,* tomo XIX.

(2) Sentenach: *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española,* págs. 24-25.

constituyen jalones del arte de la orfebrería, en los primeros tiempos de la invasión de los bárbaros en España.

Ignorada ó casi ignorada durante más de un siglo la historia de los suevos galaicos, «rastréase, sin embargo, haber seguido teniendo Reyes propios y que precedieron á los godos en la conversión al catolicismo, ya fuese el primero en abrazar la fe ortodoxa Cariarico, movido por los milagros de San Martín de Tours ó por los de San Martín Dumiense, venido de Palestina, ya fuese Teodomiro, etc.» (1); lo cierto es que cuando el godo Leovigildo marchó contra el Rey Miro, existían catorce diócesis en el reino suevo, y el número de iglesias y aun de monasterios, alcanzaba cifra respetable. Es por lo tanto presumible que, además de los talleres laicos de plateros que surtían las casas de los Condes y Duques y de las familias ricas de todo el reino (2) y las cortes de Braga y Lugo, y últimamente la de Túy, existieran talleres religiosos, al igual de los que existían ya en algunas regiones de Alemania, las Galias, Italia y Bizancio, al comenzar el siglo séptimo, y que el gusto dominante fuera en parte el bizantino, pues seguía sosteniéndose una comunicación directa con tal pueblo, como lo prueban los relatos del Turonense, la venida del Dumiense y la de heresiarcas arrianos, quienes, antes y después de la conversión del reino suevo, siguieron alentando el cisma.

Claro está, que si de tan lejanos pueblos llegaban las ideas y el arte hasta el fondo del viejo reino suevo, es lógico pensar, que también influirían las ideas y las artes imperantes en la sociedad goda, de cuyos Reyes venían siendo feudatarios los últimos de Galicia, y mucho más, si tenemos en cuenta la constante comunicación del clero gallego con el que representaban aquellos Leandros, Isidoros é Ildefonsos, de feliz memoria. Es, pues, de suponer, que en las formas en general, coincidiesen la orfebrería galaica y la del resto de la Península, en tipos comunes y de tradición secular muchos de ellos, por su oriundez latina, así como en la decoración y ciertos detalles de técnica, se atisbaría el influjo bizantino. Sin embargo, también este último se advierte en las formas, pues examinando atentamente las alhajas del tesoro de Guarrazar, entre las que figura la cruz llamada

(1) Lafuente: *Historia general de España*, tomo II-25.

(2) Véase lo referente al botín del saqueo de Braga, por el godo Teodorico: Lafuente, II, Turonense C.

de Lucecio, Prelado gallego, se observa que ésta que designa, entre otros arqueólogos, D. José Amador de los Ríos, como producto del arte gallego, pertenece al tipo de la famosa cruz del Emperador Justino II, que se conserva en el Vaticano, decorada cual la de Lucecio, con clamasterios, si bien toda ella la avalora una riqueza de ornamentación tan grande cuanto es la sencillez de la presea galaica. Acabo de mencionar la única obra de platería gallega de la época visigótica que existe, ó por lo menos, la única de que tengo conocimiento; pero ya del siglo en que se trabajó tal cruz, existen noticias auténticas referentes á copiosas donaciones de vasos sagrados, coronas y mobiliario litúrgico, y restos de ornamentación escultórica y arquitectónica por donde guiarnos, para suponer, cuanto es posible, con tales elementos de deducción, el carácter de la orfebrería del país (1). Por tales datos casi puede afirmarse que los *cálices, cruces, cajas* para Sagradas Formas y otros vasos y utensilios del mobiliario litúrgico, subsisten con una misma forma hasta rebasado el primer tercio del siglo X: y aun en el XI y XII se fabrican idénticos á los del VII. Las cruces de brazos trapezoidables, dejan de labrarse hacia el reinado de Ordoño II, mas no así los cálices exentos de árbol y compuestos tan sólo de copa redonda, nudo esférico y pie de forma análoga á la de la copa, aun cuando mucho menor; tipo eminentemente bizantino. Las gemnas y el repujado de rollos de hojas y el cincelado, alternan en el exorno, con simple esgrafiado de animales simbólicos, hojas de agua y entrelazos; en algunas alhajas, las más ricas, aparecen vidrios de colores incrustados y pastas de vidrio solidificado y embutido en alveolos formados con sutiles filetes de metal, ya sencillos, ya remedando cordones trenzados. La filigrana abarca también la producción de objetos litúrgicos, y este género de técnica se sostiene largos siglos, siendo su centro principal, desde el siglo IX, la ciudad apostólica de Compostela.

(1) Balsa de la Vega: *Catálogo monumental de la provincia de Pontevedra.*—Capiteles de Siete Coros (Caldas de Reyes).—*Catálogo monumental de la provincia de La Coruña.*—Capiteles de Mesonso: ídem de San Antolín de Toques (fotografías).

IV

PRIMERA ÉPOCA DE LA ESCUELA COMPOSTELANA

En medio de la obscuridad que rodea la historia de Galicia en todo el período de la dominación sueva y visigótica, se atisban algunos rayos de luz, por los cuales puede columbrarse algo de interés para el estudio de la orfebrería y demás artes suntuarias y bellas. Al finalizar el dominio de los godos, existían en toda Galicia y Lusitania 400 monasterios (1), 12 sedes episcopales y número grande de iglesias. Además, las ciudades de Braga, Lamego, Túy, Lugo, Iria, Orense, Astorga y otras varias de cuyos vestigios hay apenas señales, tenían gran importancia; algunas habían sido Cortes, como Braga, Lugo y Túy. La ola de la invasión árabe, al penetrar en Portugal y Galicia, arrasó varias de las ciudades citadas y gran número de monasterios, «y las gentes que pudieron escapar se fueron á las costas de la mar apartadas... y porque la villa de Iria era la postrera y más apartada de todas, y por los grandes lejos de tierras que hasta allá había, apenas fué inquietada de los infieles...» (2). Destruídas Lamego, Coimbra, Braga, Túy, Orense, etc., pudieron reconstituirse algunas de estas Sedes, mas no así las de Lamego y Túy, que por su situación quedaron expuestas á continuas *razzias*, viéndose obligados sus prelados á retirarse á Iria, en donde el Obispo les señaló rentas con que poder subsistir. Asimismo, y como acontecía en otras partes de Galicia, que las gentes ricas se acogían á las ciudades fuertes, y las menos, se atrincheraban en las fragosidades de los montes, fué Iria Flavia lugar escogido por refugio, aumentando su importancia y dando principio á la actual villa de Padrón, asentada en las orillas del Sar y á la boca del famoso puerto que tanta importancia militar le concedieran los romanos, al construir en la entrada de la ría las *torres de Oeste ó de Augusto*, convertidas en fortaleza por los Obispos irienses y más tarde por los compostelanos.

Es lógico pensar, que no siendo Compostela más que un burgo ape-

(1) Fr. Prudencio Sandoval: *Antigüedad de la iglesia de Túy.*

(2) Privilegio de Ordoño II á la iglesia de Iria y Santiago. — 30 de Enero de 915. — Cítalo Sandoval en su *Historia de la iglesia de Túy.*

nas habitado, al acaecer la invención del cuerpo de Santiago (813 ?), el rápido crecimiento que logra en breves años, lo debiese en un principio al mandato del Rey Casto, que dispuso la traslación del Obispo (no de la Sede) al lado del sepulcro apostólico. Presumo, pues, que la escuela de orfebrería compostelana no se formó en Compostela, sino que procede de Iria, y que las primeras alhajas con que atendieron los monjes y cabildo iriense, á las necesidades del culto de la naciente iglesia, pertenecían á la Catedral citada, y quizá procediesen de los mismos talleres que la cruz de Lucecio. A aumentar el parvo tesoro acudió Alonso *el Casto* trayendo de Asturias vasos sagrados y mobiliario litúrgico. Más tarde Don Alonso III ofrendó, entre otras preseas valiosísimas, la famosa cruz (874) robada ó desaparecida el año de 1906. ¿Procedia esta cruz de la orfebrería asturiana, y había sido labrada por los artífices que construyeron la de la *Victoria* y seguidamente las de Santiago de Peñalva y de los *Angeles?* Algún historiador moderno se inclina á creer, que dicha cruz era una de las primeras obras de la orfebrería de Compostela (1) (acaso fabricada en Iria, añado yo) (2). La forma de ella, semejante á la de Gala Placidia que se conserva en Brescia, y á la de los *Angeles* y *de la Victoria* que se guardan en la Cámara Santa, de Oviedo, lleva á pensar en un tipo determinado y corriente entre los artistas góticos, y aportado de Bizancio, como el de la cruz de Lucecio y la de Sónnica. Pero de lo que no puede dudarse, es de que, la ofrecida al Apóstol Santiago por Alonso III *el Magno* y su mujer D.ª Ximena, difería, aun cuando ligeramente, de las citadas cruces de Oviedo y Peñalva, en la forma, ofreciendo un tipo medio entre éstas y la dicha de Lucecio; y asimismo difería en la decoración por lo suntuoso de ésta, que realzaban piedras preciosas grabadas, y un lindo esmalte alveolado que representaba dos albas palomas con manchas rojas picando en un fruto azulado y sobre fondo verde. Entre esta cruz y la de los Ángeles, median cuarenta años.

No pretendo, como el historiador aludido, que la dicha cruz haya sido obra compostelana; sin embargo, la importancia de Compostela y su auge eran tal al finalizar el siglo IX, que á partir de la

(1) López Ferreiro: *Historia de la iglesia compostelana,* tomo II, pág. 168.

(2) Por este puerto, el más cercano á Compostela, entraban los mercaderes que venían de Asia con esmaltes.

mitad de esta centuria, el mercado establecido en el *Paraíso* (1) «venía ofreciendo á los sirios, entre otros traficantes extranjeros, un gran centro de atracción, donde dar salida á sus géneros favoritos de comercio, como telas suntuosas, especias, incienso, marfil, *esmaltes*, pieles, etc.» Por otra parte, las peregrinaciones al santuario apostólico acrecían de tal modo, que ya había sido preciso erigir en el primer tercio del siglo dicho, hospicios-albergues como el de la montaña del Cebrero (Lugo), año 836 (?); y si recordamos que aun cuando no trasladada canónicamente la Silla episcopal de Iria á Santiago, lo estaba de hecho, traslación que arrastró consigo un gran núcleo de gentes y gran parte de la vida industrial hacia la nueva ciudad, no ha de extrañarnos la suposición de que pudieran labrarse en ésta alhajas del mérito de la mencionada cruz de Alonso III.

Por documentos de la época, se sabe al detalle de las cuantiosas donaciones de alhajas, mobiliario litúrgico, vasos sagrados, etc., hechas por Reyes, Príncipes, Prelados y magnates á la iglesia de Compostela y á los numerosos monasterios que se venían erigiendo en la región gallega, especialmente desde la segunda mitad del siglo IX (2). En 914 regalaba el Obispo Sisnando varias alhajas, entre ellas, una cruz argéntea, al monasterio de Montesacro (inmediaciones de Santia-

(1) Plaza mercado inmediata al santuario y que existía en todas las grandes poblaciones de la Edad Media.

(2) Omito el relato de las donaciones de alhajas hechas en este tiempo á iglesias, monasterios y fundaciones piadosas, porque además de que el tal relato ocuparía muchas páginas, no entra en mi propósito ocuparme ahora de objetos que no pueden estudiarse, ni siquiera ser tenidos como producto de la platería compostelana. El presente trabajo tiende, más que á hacer un recuento histórico, á emitir juicio crítico sobre la característica de la orfebrería compostelana y á averiguar las influencias extranjeras que en tal arte suntuaria hayan ejercido determinada presión. Además, pretendo dar una idea, si bien somerísima, del estado de la cultura en Compostela en esos siglos tan apartados.

Pero si algún lector quisiera enterarse al pormenor, lea el interesante libro de Villa-amil y Castro, *Mobiliario litúrgico de Galicia en la Edad Media*, y la *Historia de la S. A. I. de Santiago*, de López Ferreiro (once tomos): *España Sagrada*, del Padre Flores, tomos XV, XVII, XIX, XXVIII, XL, etc.; *Crónica de la Orden de San Benito*, del P. López, y en fin, las historias de P. Oxea, Castellá, Ferrer, Huerta (Anales), etc., y sobre todo los *Tumbos* del monasterio de Celanova en el Archivo de la Academia de la Historia; el de Sobrado, también en la Academia de la Historia, y los que existen en poder de varios particulares de La Coruña, y Sobrado de los monjes; la *Historia Compostelana:* el tumbo D especialmente del Archivo de la Catedral de Santiago; los documentos de la *Caja Allariz*, B. 10. Archivo Histórico Nacional, y los interesantes *tumbos*, también existentes en el Archivo Histórico Nacional de los monasterios de Samos, Lorenzana, San Vicente del Pino...

go). En 911, Don Ordoño (Rey de Galicia tan sólo, pues vivía su padre), donaba á la Basílica Apostólica, *dos cajas* de oro, un cáliz con su patena del mismo metal, tres *coronas* también áureas, una cruz con piedras preciosas, aguamaniles de plata sobredorada, etc. En el 922, San Rosendo abastecía de riquísimas alhajas su fundación de Celanova, y Sisnando, ya citado, ofrecía de nuevo á Sobrado una cruz de oro, fundida, ornada con piedras preciosas y dípticos de plata con las figuras sobredoradas. El santo Conde Osorio, fundador del monasterio de San Salvador de Lorenzana, le colma de objetos de oro y plata, y la Condesa y monja D.ª Adosinda hace lo mismo con la casa dúplice de Chantada, la iglesia de Lalín y otros templos y monasterios, regalándoles cálices áureos y argénteos, aguamaniles (jarros), cruces, etc. Y toda esta orificería y platería, que en abundante caudal se derrama por las fundaciones monasteriales é iglesias, incluso templos rurales, procedía en su mayor parte de los talleres compostelanos, numerosos ya, como veremos más adelante, en los últimos días de la décima centuria y comienzos de la siguiente.

Hasta el año 1906 se conservaron en Galicia tres cruces, en las cuales podía vislumbrarse la evolución del arte en los siglos IX, X y XI, y que, según todas las probabilidades, son las dos últimas alhajas, pues éstas existen, producto de la escuela santiaguesa. Ya he mencionado la primera, de Alonso III el *Magno,* respecto de la cual queda dicho cuanto es posible decir sin caer en grave prejuicio; las otras dos se conservan, una en la Capilla de las Reliquias de la Basílica compostelana, y otra en la parroquia rural de San Salvador de Serramo, á nueve kilómetros de Vimianzo, en la provincia de la Coruña (1).

El tipo de las dos últimas citadas cruces difiere en absoluto de la ofrendada por Alonso el *Magno.* La que se conserva en la Capilla de las Reliquias es de oro y la ofrendó Don Ordoño II hacia el 911, es decir, treinta y siete años después que la desaparecida, y tres antes que se construyese ó se diese por terminada la de la *Victoria,* á la cual tampoco se parece. Esta cruz, en mal hora metida en un estuche que remeda malamente la que robaron del *Magno,* es de forma latina, con

(1) De comienzos de la undécima centuria, y trabajada en oro y plata, era la cruz del exmonasterio de Samos (Lugo), desaparecida hace algunos años. Actualmente la posee un aficionado asturiano y alto personaje conservador.

crucifijo repujado, y sin nimbo ni corona alguna. Mide escasamente veinte centímetros, y para que el lector pueda formarse una idea aproximada del tipo del Cristo y de la técnica, le ofrezco una reproducción fotográfica de la cruz de Serramo. Esta cruz es procesional y potenzada: tiene cuatro cabujones con cornalinas, y la cebolla ó nudo está delicadísimamente repujado. ¡Lástima grande que hayan abollado la faz del Cristo, deformándola de modo tan horrible! Es de plata, y, como dejo dicho, no difieren en nada más ambas alhajas, que en ser de oro y lisa la cruz de Ordoño II, y en que esta otra es de plata, potenzada y procesional; pues así en el tipo del crucifijo como en la ejecución, parecen, si no obra de una misma mano, producto de una escuela. Y sin embargo, la cruz de Ordoño es de los comienzos del siglo X, y la de Serramo del siglo siguiente.

El orfebre compostelano, como acabamos de ver, trabajaba toda clase de alhajas y la figura humana, cuando el abad Didier se veía obligado á recurrir á Constantinopla para dotar de mobiliario y vasos sagrados la nueva iglesia de Monte-Casino (1066). Coincidía, pues, esta maestría de la escuela compostelana, con el pseudo-renacimiento que se operaba en Francia y Alemania, y que, según algunos arqueólogos, abarca del siglo IX al XI. Sin embargo, no parece que tuviera muchos puntos de contacto en cuanto al rumbo estético, el tal renacimiento, con el seguido por nuestros orfebres, no tan sólo de Compostela, sino del reino galaico-astur. Si de inocentes, califica un notable arqueólogo, las figuras del *Arca de las Reliquias* de Oviedo (1), es lo cierto que en la capital de Asturias, como en la ciudad apostólica, además de conservarse la tradición nacional en la técnica, recíbianse directamente las corrientes artísticas de Oriente, como lo prueban, de una parte, el tráfico mercantil sostenido con tan apartadas regiones de donde procedía el cristal de Irac, de que tantas joyas se construían en Galicia por esos siglos; los esmaltes y esmaltadores; las telas de oro y seda, etc.; de otro, la traza de la escultura de esa época, reflejada en las figuritas de la citada *Arca de las Reliquias*, que si tienen mucho de inocentes, nada tienen de pesadas, cual las de los talleres de Hildeshein, por ejemplo, al decir de Didron y de Labarte, y sí recuerdan bastante el arte clásico.

(1) N. Sentenach: *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española,* pág. 52.

132



Fotografía del Sr. Balsa de la Vega *Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid*

Cruz argéntea procesional de San Salvador de Serramo (Coruña)

(SIGLO XI)

En el siglo XI las escuelas artísticas de Compostela gozaban de gran renombre, y entre éstas, la escultórica descollaba por su originalidad y elegancia, como puede verse en las estatuas y fragmentos que he reproducido en el tomo II del *Catálogo monumental* de la provincia de La Coruña. Los estudios literarios alcanzaron también fama europea, y de ellos hablan, ponderándolos, los mismos escritores árabes de los días de Almanzor. En 1036 figuraban como estudiantes el Infante Don García, hijo de Don Fernando I; el que fué famoso Obispo de León, D. Pelayo; Arias Pérez y Esta Gudesindo, calígrafo, gramático afamadísimo y miniaturista el primero, y jurisconsulto notable el segundo; Fructuoso, calígrafo, y Pedro, miniaturista, etc. En 1070 D. Diego Peláez establecía el colegio de orfebres, en el cual también entraban á formar parte los artífices de dinandería, industria que, á la par con la platería, venía fabricando, á partir de los primeros tiempos de Compostela, toda clase de objetos de carácter religioso, y atendía á suministrar mobiliario litúrgico, é incluso vasos sagrados. Muestra exquisita de cómo se trabajaba el cobre en el siglo XI en la ciudad del Apóstol, es la columna que contiene en su interior el bordón de Santiago, y que se halla adherida á uno de los machones que descargan la cúpula de la Basílica.

Como vengo diciendo, mostrábase el arte en Compostela en la citada centuria á una altura no superada en la Europa occidental. Estatuas, fragmentos de estatuas y de decorativa, todavía existen, que revelan un dominio de la técnica muy grande y un buen gusto excelente. Miniaturas como las del *Salterio* (1050) de Fernando I, que son verdaderas maravillas de estilo y de originalidad; obras de metal como las ya citadas; monumentos arquitectónicos como la planta, pórtico meridional de la Basílica (este pórtico es admirable también por su decoración escultórica), corona, girola y naves bajas del dicho templo, y otras obras parecidas realizadas en el transcurso del precitado siglo XI, atestiguan todavía lo afirmado en los documentos de entonces (1).

(1) Lo sucinto de estas *Notas* no me permite trazar el cuadro de las influencias (múltiples por cierto), que así en el orden artístico como en el literario y mercantil, hicieron de Compostela un centro de excepcional importancia en todo Occidente durante los siglos X, XI y XII. Baste decir que en la citada ciudad apostólica existían ya en los comienzos del siglo XI mercaderes, artífices, artistas y hombres de letras, bizantinos, sirios, sajones, franceses, italianos, etc.

Así se comprende que en los albores del siglo XII (1105) se labrase el frontal ó tabla de 75 marcos de plata (arroba y media), del que tantos elogios hace Aymerico, diciendo de tal obra, *óptima* y *pulchérrima;* y que en 1112 se terminase el *baldaquín*, ambas grandiosas piezas, encargadas por el que fué primer Arzobispo de Compostela, á los *ourives* de la ciudad.

Debían ser realmente dichas obras verdaderas maravillas de la platería de aquellos días, pues es unánime el elogio de cuantos las admiraron. Según Aymerico (Morales también describe la primera de estas piezas, pero de tan conciso modo que no puede formarse claro juicio), la tabla ó frontal no tenía semejante. Ocupaba el centro la imagen del Salvador, que aparecía sentado en su trono, bendiciendo, y con un libro en la mano siniestra. El trono se hallaba inscripto en una aureola elíptica, formada por los 24 ancianos del Apocalipsis. Los cuatro Evangelistas (sus signos) rodeaban al Señor. El resto de la tabla, en sentido horizontal, hallábase dividida en dos zonas (á cada lado de la elipse), ocupadas por los Apóstoles, seis en cada lado y tres en cada zona, cobijada cada figura en una especie de pórtico formado por arcos y columnas. Flores y otros adornos decoraban las enjutas de los arcos, y al propio tiempo formaban una orla que corría en derredor del frontal. Esta pieza no estaba sobre el altar, como equivocadamente han creído algunos historiadores modernos, sino en el frente de la propia mesa-altar.

No menos importante y admirable debía ser el *baldaquino*, descrito también por Aymerico, Munio y Alfonso, estos últimos redactores de la *Historia Compostelana*. Dicen que era obra de gran artificio, hecha de oro y plata; que estaba adornado *por dentro y por fuera de maravillosas pinturas y dibujos de diversas suertes*. ¿Eran nieles los tales dibujos y esmaltes las llamadas pinturas?

Ya estudiaremos este punto en obra adecuada; por el momento baste adelantar la hipótesis de que tales pudieran ser, puesto que quienes labraban las figuras del frontal, cuando aún, y como dejo dicho más arriba, á mediados del siglo XI, en las escuelas de Hildesheim, Mayenza, Colonia, Verdun, etc., que eran las más adelantadas de la Europa occidental, producíase la obra escultórica, pesada cuando no extravagante (1), bien puede suponerse que conocerían los pro-

(1) Didron: *Annales*.

cedimientos de niclar y esmaltar (1), especialmente el del alveolado. Además, y como parece demostrarse en recientes estudios, no era desconocido de los visigodos ó de los orfebres hispanos de la época gótica, el modo de casetonar la parte vitrificada; en el mercado compostelano figuraban, como mercancías de importación, siro, coptas y bizantinas desde mediados del siglo IX, los esmaltes alveolados, y poco después los escavados; las relaciones con Alemania existían ya, acaso desde antes de la invasión bárbara (2); en las peregrinaciones al santuario de Compostela de los siglos XI y XII, figuran Duques reinantes en ciertos países del Norte, como Aquitania, Sajonia, etc.; por último, la comunicación directa de Santiago con los grandes centros del arte y del saber de aquellos días, se mantenía cada vez con mayor intensidad, no tan sólo por medio de las peregrinaciones, sino por el número de ilustres personalidades que iban á las escuelas de Humanidades y Filosofía de Bizancio, Francia é Italia, de donde venían á su vez á la ciudad apostólica.

Ignórase quién ó quienes fueron los artífices que labraron el *frontal* y el *baldaquino*, pero la concesión que Don Alfonso VI hizo de que se alzase el secuestro á la moneda fabricada en Compostela, con objeto de que pudiesen terminarse las obras de la Basílica, está fechada por los años en que dichas suntuosas alhajas se construyeron; y de esos mismos días es el nombramiento que D. Diego Gelmírez firmó á favor de un hábil maestro platero llamado Randulfo, para que se pusiese al frente de la fabricación. Teniendo en cuenta este detalle y el tan sabido de que por entonces solían ser los artífices plateros los encargados de la acuñación de la moneda, «es verosímil que este Randulfo hubiese construído ó dirigido las obras de argentería citadas» y las que se siguieron labrando durante el Pontificado de Gelmírez (3).

(1) Véase el capítulo III de la obra *Esmaltes españoles.*—Enrique Leguina.

(2) El dumiense era húngaro, y con él vinieron bastantes monjas de aquellos países.

(3) Algunos historiadores y arqueólogos dudan (en mi juicio, sin base para ello), respecto de la existencia de esmaltadores en Compostela por los días en que se labró el famoso baldaquino. Dicho queda lo que los hechos nos atestiguan, pero creemos que no sea válida la razón que se opone, de que por no encontrar S. jer, el abad de San Dionisio, esmaltadores hábiles en París (1112), para esmaltar una cruz, viéndose obligado á recurrir á las escuelas alemanas, no pudiese haberlos en Compostela.

Que la producción de objetos de oro y plata debía ser en Compostela muy grande por los tiempos que estudio, lo atestiguan, además de las numerosas donaciones de vasos sagrados y mobiliario litúrgico, hecha por toda clase de gentes á iglesias y monasterios, los relatos de algunos viajeros é historiadores que, como el geógrafo árabe El Edrissi, que floreció en el siglo XII, visitaron el sepulcro apostólico. «Entre las joyas de este santuario—dice El Edrissi — es de notar la cantidad de cruces de oro y plata decoradas con zafiros, esmeraldas y otras piedras preciosas. Seguramente no bajan de trescientas entre grandes y pequeñas». Y más adelante agrega, que en imágenes de plata y oro fundidas había cerca de doscientas.

El mercado compostelano había llegado, en los comienzos del siglo XII, á todo su apogeo. Su fama era universal. Por los dias en que Gelmírez comenzó á administrar la diócesis (1101), Santiago contaba con escuelas de todas artes y conocimiento de la época. Corte de Don Ramón de Borgoña y Doña Urraca (la mayor parte del tiempo que vivió aquel Conde de Galicia), inícianse en Compostela las primeras manifestaciones del *gay saber*. El Conde, muy dado á las artes de la paz y especialmente á la poesía, no tan sólo hace versos, sino que estimula á sus cortesanos, todos gallegos, á cultivar la métrica. De allí salen quizá las estrofas originales del poema carlovingio, las primeras canciones de gesta. Por su parte el Obispo D. Diego Gelmírez, que había sido Notario y Secretario de los citados Condes, «amplió los estudios de la Escuela compostelana». En la redacción de los diplomas se dejó sentir la influencia de los notarios de Compostela, tanto en la parte literaria como en la caligráfica. Había encomendado el Papa Urbano III á su Canciller Juan Gayetano, grande amigo de Gelmírez, el restablecimiento, en la redacción de las Bulas Pontificias, del *cursus*, ritmo ó cadencia prosaica, que á partir del siglo VII cayera en desuso. Desde que los canónigos compostelanos se encargaron de la redacción de los regios diplomas, aparece el *cursus*, especialmente en los preámbulos, y fueron notarios, además del mismo Gelmírez, Martín Peláez, que autorizó muchos diplomas de la Reina Doña Urruca, Fernando Pérez, Juan Rodríguez, etc. (1).

A este ligero cuadro de la cultura compostelana, es preciso añadir

(1) López Ferreiro: *Historia de la iglesia de Santiago*, tomo III, pág. 256, nota segunda.

las manifestaciones pictóricas, y especialmente las escultóricas, producto de una escuela de cuyos restos he hablado ya, y que alcanza todo su apogeo en el famoso *pórtico de la Gloria.* La arquitectura se manifiesta tan pujante y atrevida en la técnica, que aún hoy produce asombro á cuantos estudian la Basílica Apostólica. En el orden social, los gremios son otros tantos poderes, con sus fueros realmente excepcionales (1); los establecimientos públicos, hospicios, hospitales, hospederías, colegios, incluso bibliotecas, eran numerosos. Las vías de la ciudad veíanse constantemente invadidas por romeros de todas las partes del mundo, incluso de la Etiopía, de Persia, de Mesopotomia y de Egipto.

Además del gran *camino francés* y de otros varios, la vía marítima ponía á Santiago, por medio de los puertos de Iria, Noya, etc., en comunicación rápida y directa con la Gran Bretaña, Lorena y la Baja Alemania. Como ejemplo de la importancia artística, industrial y religiosa de Compostela en la primera mitad del siglo XII, recordaré aquí, que en el año 1130 arribó al puerto de Iria una gran expedición procedente de Inglaterra y la Lorena, cuyas mercaderías alcanzaban el valor, estupendo entonces, de 176.000 onzas de plata (aproximadamente unas tres mil seiscientas arrobas). El mismo Don Alfonso VII, «necesitado de recursos, envió á Compostela un preciosísimo cáliz de oro, pues sabía que en ninguna otra parte de España podía venderlo mejor que en la ciudad del Apóstol», como efectivamente lo vendió en un precio equivalente á 20.000 pesetas de nuestra moneda actual. En fin, para terminar esta serie de datos, en una relación de objetos de mobiliario, vajilla é indumentaria sagrados, adquiridos por Gelmírez en 1122, se contaban: dos Evangeliarios con tapas de plata; dos cajas de plata, en una de las cuales estuvo la cabeza de Santiago Alfeo; otra de metal dorado (¿cobre?) *cum vitrio sculptan* (¿esmaltada?) de admirable artificio; otra caja de oro, que regaló el Prelado á Calixto II; una cruz de oro; un incensario de oro.

La fama de los artífices compostelanos de aquellos días, traspusieron no tan sólo las fronteras de los reinos cristianos de la Península, sino también los Pirineos y los Alpes. El Cardenal Legado Boson, el romano Deusdedit, el Papa, Príncipe, señores y abades extranjeros,

(1) Estaban exentos de todo servicio aun en tiempo de guerra, y en sus casas no podía entrar ningún funcionario público ni del Rey ni del Arzobispo.

encargaban á los orfebres de Compostela cruces, arquetas, cálices, incensarios. A Cluny y al mismo Jerusalem se enviaban con frecuencia de estos objetos, así como telas y franjas áureas. Entre los confeccionadores de franjas de oro que residían en Santiago en principios del siglo XII, había uno llamado Vital, cuyo nombre aparece en una escritura del año 1115, en calidad de testigo. Por su oficio se le decía *aurifrige*.

A las urnas de San Cucufate, San Silvestre, San Fructuoso y Santa Susana, de que Morales habla con tanto elogio en su *Viaje Santo*, y que por lo alabadas debían ser obra exquisita de la esmaltería y dinandería santiaguesas, hay que agregar una de las más excelentes joyas de platería que produjeron los orfebres de la ciudad apostólica en el año 1135; me refiero al primer retablo conocido en España y que la *Compostelana* designa con el dictado de *tabula retro altaris*, mandado labrar por D. Diego Gelmírez. Esta presea magnífica, que se deshizo en el siglo XVII con objeto de aprovechar sus materiales en la obra del retablo actual del altar mayor de la Basílica, era de plata y estaba coronada con *antiquitatibus laboratam*, según los redactores de la citada *Historia Compostelana*, y representaba á Cristo con los doce Apóstoles, trabajados al repujado. Su traza total afectaba la de un frontis triangular, y podemos formarnos una idea, aunque ligera, de tal alhaja, por el dibujo que de ella hizo el canónigo Vea Verdugo, que fué su verdugo, pues á él se debe la destrucción de la inestimable joya. Por lo que atañe á las *cosas antiguas labradas* que dice la *Crónica*, bien puede asegurarse que serían piedras grabadas y camafeos, pues en alhajas, dos siglos posteriores, aún hemos de ver empleada esta clase de decorativa.

Procedentes de la escuela santiaguesa de los años 1100 á 1200, existen en la Catedral de Santiago varias cruces de plata sobredorada, de cobre esmaltado, y de cobre esmaltado-repujado y cincelado. La prelacial que reproduce la lámina y que en el *Catálogo monumental* de la provincia de La Coruña aparece atribuído al mobiliario religioso de Gelmírez, era del famoso monasterio de Benedictinos de Carboeiro (provincia de Pontevedra (1). Es de chapa de oro finísima y

(1) Las dificultades con que tropecé para el estudio de las alhajas de la Catedral de Santiago, cuando estaba confeccionando el *Catálogo*, me hicieron caer en errores como éste, pero que en reciente viaje he podido subsanar.

138



Fotografía del Sr. Balsa de la Vega *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

Cruz áurea prelacial, repujada, que perteneció al monasterio de Cardoeiro (Pontevedra) ahora custodiada en la capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago

(SIGLO XII)

mide unos veinticinco centímetros aproximadamente. Su decoración, como puede juzgarse, pertenece al más fino y elegante de los motivos del románico-bizantino, y la mano de obra, coloca esta alhaja entre las mejores de su época. No menos interesante es otra (esta de forma corriente y potenzada) de lámina de plata sobredorada y, como la anterior, de carácter prelacial. Las potenzas ó extremos de la cruz, semejan capiteles de carácter latino-bizantino. Bordea toda la alhaja un simulado hilo de perlas, y en los brazos se advierte un clásico motivo de ornamentación románica. La crucecita de cristal de roca con el *Signum Crucis* que ocupa el lugar destinado al Cristo, es bastante posterior á la alhaja y ha sido colocada recientemente. Quizá poco tiempo después de construida la cruz, debió de sufrir ésta una reforma, pues en la inserción de los brazos se observa superpuesta una chapa de distinta ornamentación, si bien románica y coetánea del resto de la alhaja. El relevado está obtenido sobre molde de madera. Ambas cruces, por su carácter artístico, motivos de ornamentación empleados con gran frecuencia así en las obras de metal como en los monumentos arquitectónicos de Santiago, técnica, etc., pueden considerarse como productos de la orfebrería compostelana de la primera mitad del siglo XII.

Seguramente no rebasa tampoco de los últimos días del siglo citado, la fecha que se le pueda asignar á otra cruz con crucifijo, también de la Catedral de Santiago. Es de cobre este monumento argocológico, finamente relevado y cincelado y no menos delicada y elegantemente esmaltado. Lindas florecillas sexifolias, juntamente con lirios estilizados, forman parte de la decoración esmaltada. Blancas son las flores dichas, y de un azulado verdoso los tallos sobre que se yerguen los lirios á los pies del Cristo. Una franja ó filete, también azulado oscuro, bordea la alhaja, y del mismo tono es el nimbo crucífero, sobre el que destaca la cabeza de Cristo, coronado con corona imperial.

Dos son las tonalidades del fondo de los brazos de la cruz: el del cobre y el de los restos del esmalte, que fué de varios colores, rojo uno de ellos, el cual, por oxidación, parece como que amarillea, lo mismo que el blanco de las rosetitas que asoman á lo largo los brazos del lábaro. El alveolo ó cerco aplicado de la pasta, lo forma un finísimo cordoncillo de metal. Esta cruz debió estar adherida á otra pieza, pues se ven claramente los agujeros de los clavos que la sujetaban.

Otras dos cruces, también interesantísimas, obra de los esmaltistas compostelanos del siglo XIII (1), se guardan en la Capilla de las Reliquias de la Basílica santiaguesa. Una de ellas figuró en la Exposición retrospectiva del Centenario de Colón. Es de cobre, y está decorada con esmaltes alveolados *(champlevées)*. En la chapa central se ve un *vexicapiscis* con una linda figurita en pie, y en actitud de bendecir. Tal figura es imberbe y está nimbada, y el plegado de sus ropas es de una exquisita elegancia, solamente advertida en la buena escuela bizantina, aquella que dibujó las figuras de las puertas de la iglesia ó Basílica de *San Pablo fuera de muros* (Roma, 1070 (?). El *vexicapiscis* se halla dividido en tres zonas, por dos anchas fajas, esmaltadas como el resto, y en los campos de esas zonas se ven dos flores circulares de color azulado, con botón central blanco en la zona de en medio, y cuatro flores de seis hojas en las otras zonas. En los brazos, y sobre chapas cuadradas superpuestas, míranse discos con estrellas ó flores de cuatro pétalos; en los extremos campean el *águila*, el *león alado* y el *ángel:* el símbolo de San Lucas ha desaparecido. La otra cruz, también de cobre, es procesional (como la anterior) y ligeramente flordelisada. Esta, en efecto, la creo obra de la dinanderia compostelana del siglo XIII.

Varios son los nombres de plateros y esmaltadores que de los días en que se labraban el *baldaquino*, las urnas de los santos mártires citados por Morales y la *Compostelana,* la caja con *vidrio esculpido* de Gelmirez, y las cruces que acabo de reseñar, nos guardan interesantes documentos de entonces. Además del orfebre Randulfo y del maestro Jorge, que expresamente citan instrumentos del Archivo Catedral de Compostela, se conocen los nombres de Pedro Martínez y Pedro Peláez, Arias Pérez y Fernán Pérez y otros varios, algunos de los cuales vivían en 1223.

Quizá del taller de alguno de estos últimos *ourives,* sea producto la cruz de Baamorte que cita el Sr. Leguina (que yo no conozco todavía) y el báculo eneo con esmaltes y turquesas, del Obispo de Mondoñedo Don Pelayo II. Asimismo puede darse como obra compostelana, por su ejecución y procedencia, el cáliz llamado de San Rosendo, que

(1) Esta primera que voy á describir la creo de la duodécima centuria, por la forma de las potenzas, iguales á las de la cruz de Serrano, y por el tipo y dibujo de la figura del *vexicapiscis:* pero el Sr. Villa-amil y Castro la cree del XIII.

guarda la Catedral de Santiago y que se recogió de la colegiata de Caaveiro, cuando la supresión dispuesta en el Concordato. Otro cáliz, también interesantísimo, y que yo creo trabajo santiagués del siglo XIII, es el que se conserva en la parroquial de Santiago de Betanzos (Coruña), propiedad de la Cofradía del gremio de labradores (1). Así como es niclada la decoración del primero, y tiene grabada en el pie la imagen de la Virgen sedente, con una figura de hombre orante, asl la decoración de este otro de Betanzos, es al repujado (á martillo) y tiene también en el pie, que es redondo, la imagen de San Antón. Exorna el pie, el nudo y la vara, un motivo de hojas de puro estilo románico.

A partir de los últimos días del siglo XIII, comienza á acentuarse la decadencia de la escuela escultórica compostelana, y esta decadencia ejerce una influencia grande en la platería. Las causas de tal decadencia eran múltiples, y puede apuntarse entre varias, la persistencia del románico, pues á despecho de las grandes relaciones que con el resto de Europa sostenía Compostela, ya por medio de las peregrinaciones, ya por medio de relaciones directas con Cluny, la Sorbona, Atenas y la misma Bizancio, á cuyas escuelas iban incluso los canónigos santiagueses (2), es lo cierto que tan sólo en capillas y obras de ínfima importancia, como arcos-solios, urnas funerarias, etcétera, se atisba el ojival con la decorativa que le es aneja. El estilo de las iglesias franciscanas y dominiqninas gallegas, es una fusión del gótico y del románico, pero en la que domina este último. Agreguemos á lo dicho, que en la orfebrería cesan las grandes obras, y que la mayor producción consistia en vasos sagrados, mobiliario religioso y profano también, pues el lujo de las altas clases, y aun de las más modestas, era enorme, como veremos más adelante; y no habrá de causarnos extrañeza que los artífices no se tomasen el trabajo de renovar los antiguos tópicos.

La demanda de objetos de devoción á los talleres de los plateros santiagueses era incesante, así por parte de los millares de peregri-

(1) Este gremio es uno de los más antiguos de España, pues existen datos de que su creación se remonta al siglo XII.

(2) Ya en los últimos días del siglo XII hubo que corregir los abusos á que se prestaba la ausencia de Caunónigos y Porcioneros (Racioneros), que iban á estudiar en Universidades extranjeras. Véase lo referente á este particular en el tomo IV, pág. 296 de la *Historia de la iglesia de Santiago.*— López Ferreiro.

nos que de todas partes del mundo acudían á visitar el sepulcro del Apóstol, como de todos los pueblos de la cristiandad (1). Con un tal mercado, se olvidó el estudio y se engendró la rutina, y el número de *ourives* crecía constantemente. Las escrituras de la época registran, entre otros, los siguientes nombres: Rodrigo Lorenzo, 1313; Pedro Andrés, 1315; Domingo Abades, 1328; Juan Martiz, *esmerador*, 1331; Rodrigo Eans y Juan Pérez de Portéis, *ourivez,* 1332; Juan Pérez Gallos, *ourivez* , 1348; Aparicio Afonso , *ourivez* , 1354; Pedro Cerviño, 1363; Alvar González y Esteban Fernández, 1375; Alonso Eans, *ourivez*, 1388; Diego Eans y Pedro García, 1400.

SEGUNDA ÉPOCA

IV

Sin embargo, los orfebres compostelanos arriba apuntados, sufrieron la influencia de la evolución que imponía el gusto ojival, llegado hasta Santiago, ya en forma de ofrendas figuradas de metales preciosos, aportadas por romeros extranjeros; ya por medio de la arquitectura, que erigía, como he dicho, capillas del estilo en la misma Catedral; ya por medio de las modas en utensilios, trajes y armas; ya, en fin, por la cercanía de centros como León, Oviedo, Burgos y Salamanca, y porque las gentes cultas, que eran en gran número, así lo exigían.

Del primer tercio del siglo XIV, y obra que señala esa evolución, es el famoso busto argénteo que sirve de relicario á la cabeza de Santiago Alfeo y que se reproduce en la lámina. Indudablemente es alhaja de gran importancia arqueológica y de no escaso valor intrínseco. De tamaño quizá algo mayor que el natural, á pesar de la incorrección de algunas partes de la testa, ofrece esta obra cierta regularidad que no la hace merecedora de la severa crítica con que la juzga algún arqueólogo. Es verdad que la boca y la barba son deplorables, pero no así la frente, la ancha nariz, las proporciones del rostro, la disposición de los cabellos, modelado todo esto sobriamente y con

(1) Hace algunos años fué hallada la medalla de los peregrinos de Santiago en el sepulcro de una señora de Atenas, del siglo XV. — Víctor Say: *Glosaire Archeologique.*

142



Fotografía del Sr. Balsa de la Vega *Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid*

Busto argénteo esmaltado, de Santiago Alféo, que se guarda en la Capilla de las Reliquias de la Catedral Compostelana

(PRIMER CUARTO DEL SIGLO XIV)

bastante sentimiento de la verdad. Y en lo que atañe á la capa ó esclavina que viste, la creo realmente notable, por la maestría del repujado á martillo y la elegancia de los follajes que la exornan, cubriéndola enteramente; maestría y buen gusto que no logra borrar la serie de gruesos cabujones que, sujetando *genmas*, piedras preciosas, piedras grabadas y camafeos de la antigüedad clásica, cubren por docenas la veste. La aureola y la peana son obras del siglo XVII. El rostro y el cuello están esmaltados.

Un detalle debo apuntar, que por sí solo merece registrarse. Entre las piedras grabadas que exornan este busto, hay algunas romanas, que representan ofrendas ante aras, y otras escenas que me parece que se refieren al ciclo de *Psiquis*. Pero la joya más importante de este género, es la que se mira en la espalda del citado busto-relicario, la cual consiste en un gran camafeo (de unos treinta y cinco milímetros de ancho) de tres capas (sardónica) que representa desnudos, y lindamente modelados, á Júpiter y Hébe; admirable trabajo griego del siglo III ó II antes de Cristo. Otro detalle más, y también interesante, es el collar ó argolla de oro que contiene, en caracteres tortiz y en lengua francesa, la empresa que ostentó D. Suero de Quiñones, en el brazo derecho, durante el famoso *Paso honroso*.

La historia de esta alhaja, como la de la sagrada reliquia que contiene, es la siguiente: Deseando la Reina Doña Urraca, con ocasión de una de tantas revueltas como sostenía constantemente con su segundo marido, *el Batallador*, unas veces; otras con su hijo, ó mejor dicho, con el ayo de su hijo el famoso Don Pedro de Trava; otras con D. Diego Gelmírez, atraer á un armisticio al famoso Arzobispo de Compostela, le regaló, después de una larga conferencia, la cabeza de Santiago Alfeo, que el Metropolitano de Braga, D. Mauricio, había traído de Jerusalén. Esta reliquia estaba depositada en León. Don Diego Gelmírez la condujo solemnemente á Compostela, y mandó construir una caja de plata para guardarla. En los Pontificados siguientes al de Gelmírez, se pierde la memoria de la tal reliquia, y no se vuelve á tener noticia de ella hasta que el Arzobispo D. Berenguel de Londora mandó hacer el busto que acabo de describir, «para guardar dignamente la cabeza del Alfeo, *que había encontrado en lugar indigno*».

A juzgar por la fecha en que el Prelado francés tuvo la satisfac-

ción de conducir por vez primera, procesionalmente y con sus propias manos, el citado busto (25 de Diciembre de 1322), la tal alhaja debió construirse en el taller de Rodrigo Eans, quien, según parece, era platero de la Basílica. Como puede advertirse en el grabado correspondiente, el busto ostenta sobre el pecho, y á modo de agrafe ó broche, una magnífica concha de cristal de roca, bordeada de perlas de plata y con la cruz de Santiago esmaltada en rojo.

De este mismo siglo XIV (segunda mitad), y también obra de los plateros compostelanos, á juzgar por los indicios que aporta el señor López Ferreiro (1), es la imagen de plata sobredorada que representa á *Santa María*. Dicen que la regaló Santa Isabel de Portugal, durante una larga estancia en la ciudad del Apóstol. De Lisboa trajo, en otro viaje, presentes de gran valor, como eran una riquísima y abundante vajilla de oro (que desapareció cuando la invasión francesa), una cruz de oro con piedras preciosas, y admirables ropas litúrgicas. Mide esta estatuita 0'75 centímetros. Las coronas del divino Infante y de la Virgen son obra del siglo XVII (2).

Es notable, en mi juicio, una serie de detalles que se observan en esta estatua. En primer término, el collar, formado con florecillas, hojas, perlas de plata y A̅ A̅ colgantes, todo labrado á cincel, de exquisito modo (3); en segundo término, el gran ramo de flores que ostenta en la mano derecha, modeladas aquéllas y las hojas de una manera realmente magistral; en tercero, la elegancia y soltura del plegado del manto y de la túnica, elegancia que alguien sospecha como propia de los talleres parisienses de esa época, pero que á mí me parece de los compostelanos, como veremos más adelante al estudiar otras estatuitas. Desde luego, se advierte la traza ojival de la escultura en el rostro, mejor dicho, en los rostros, y en el mismo plegado de los paños, si bien no hay desproporción lamentable en la totalidad de la estatua. Donde el artista decae de un modo sensible, ciertamente, es en el modelado de las facciones de la Virgen, siquiera resplandezca en ellas

(1) López Ferreiro: *Historia de la S. I. C. de Santiago*, tomo VI, pág. 287.

(2) Es de rigor, según ordenanzas renovadas en el siglo XV, que ante esta imágen, como ante la cabeza del Alfeo, vayan con incensarios en las «procissons mitiradas».

(3) Este collar es un siglo posterior á la estatua y obra de los plateros compostelanos. Lo regaló una ilustre dama llamada D.ª Mencía de Andrade, que yace en un hermoso sepulcro ojival en la capilla de San Pedro, de la Basílica.

144



Fotografía del Sr. Balsa de la Vega *Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid*

Estatua argéntea de "Santa María" que se guarda en la Capilla de las Reliquias de la Catedral Compostelana

(MEDIADOS DEL SIGLO XIV)

una gran dulzura que hace el rostro en extremo simpático, imprimiéndolo cierto misticismo, que no basta á borrar la desgraciada figura del Niño Dios, el cual parece como que quiere jugar con el mundo que, coronado por una cruz, sostiene entre sus descomunales manos.

Anterior á esta estatua, es otra lindísima ofrecida por el ciudadano parisién Godofredo Coqueresse, que representa al Apóstol Santiago en traje de peregrino, y que tiene en una mano una preciosa torrecilla de oro, la cual contiene un diente ó muela del santo; con la otra mano empuña un cayado de *tau*, y con el dedo índice señala un tarjetón que tiene sobre el pecho, en cuyo tarjetón, que relata lo del diente, hace constar el nombre del donante.

Esta preciosa estatuita, muestra de la orfebrería parisiense de los comienzos del siglo XIV (1304), es una de las preseas más estimables que guarda la Catedral de Santiago, y obra que, juntamente con otras que citaré al punto, debió ejercer influencia grande en la manera y el gusto de los *ourives* compostelanos.

Aún no terminada esta centuria, se llevó á cabo, en la Basílica, una obra notable de platería. En 1393 se dispuso que, sobre la puerta principal del coro (hoy ocupa aquel lugar, por el exterior, el altar de la Soledad, y por el interior, la Silla pontifical), en donde había un gran Crucifijo con las imágenes de la Virgen y San Juan á ambos lados, se sustituyesen con otras de plata. Según el contrato, debían ser *duas ymaiees de prata dobladas que seian duas feguras de Sancta María et duas feguras de sam ioham semellantes a outras ymaiees que suyan estar sobre la porta do coro da dita iglesia de Santiago et que as ditas ymaiees peusen et ajan em sii viinte et seis marquos de prata juin de oyto honzas o marquo et que seian marquadas por la marqua da cidade* (1). Estas dobles figuras las entregó el orífice el 22 de Julio de 1400.

Rafael BALSA DE LA VEGA.

(Continuará.)

(1) El punzón de Santiago no he logrado verlo más que en una alhaja del siglo XVIII. Sin embargo, se sabe que fueron tres: una *concha*, un *sepulcro sobre nubes* y un *cáliz con la Hostia*.

El Palacio de los Condes de Miranda

EN PEÑARANDA DE DUERO (BURGOS) (1)

Don Francisco de Zúñiga y Velasco, tercer Conde de Miranda del Castañar, sexto Señor de Peñaranda de Duero, Caballero del Toisón de Oro, Virrey y Capitán General de Navarra, de los Consejos de Estado y Guerra del Emperador Carlos V, Mayordomo Mayor de la Emperatriz Doña Isabel, etc., etc., fué uno de aquellos próceres, numerosos en nuestro «Gran Siglo», cuya exuberante vida, no gastada, á pesar de las empresas guerreras y diplomáticas, desbordábase en magníficas fundaciones arquitectónicas, piadosas ó profanas. A bien que de abolengo veníanle tales gustos, puesto que en sus apellidos y blasones brillaban al par los de aquellos Condestables de Castilla que llenaron la ciudad y región burgalesas de suntuosos monumentos, y los no menos ilustres de los magnates que en Guadalajara labraron otro de valía soberana: los apellidos y blasones de Fernández de Velasco y López de Mendoza. Todavía pregonan, con voz potente y bien timbrada, los grandes alientos del tercer Conde de Miranda, dos soberbias construcciones en la Vieja Castilla: el Palacio de Peñaranda de Duero, y el Monasterio de la Vid, que, á expensas suyas y de su hermano el Cardenal D. Iñigo, se reedificaba en los dias del Emperador.

Conserva el pueblo de Peñaranda de Duero aires señoriales y altivos: desde lejos, lo marca en el horizonte un alto y robusto castillo, y, ya en su recinto, lo precede un *rollo* gótico, y lo magnifican, en ancha plaza, la suntuosa Colegiata y el soberbio Palacio. Ante su fachada, surge toda una época y unos hombres. ¿Cuál no serían el auge de tales tiempos y la esplendidez de aquellos nobles, que en apartado lugar, fuera de toda ruta frecuentada, labraban estas mansiones?

El Palacio de Peñaranda es una vastísima construcción de dos pisos, en el tipo usual de las grandes casas señoriales en los fines del siglo XV, cuando la vida guerrera de los campos trocóse por la culta

(1) Papeleta para una *Historia de la Arquitectura Civil Española.*



Fotografía de A. Vadillo *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

PALACIO DE PAÑARANDA DE DUERO (BURGOS)

Portada

residencia de las ciudades. Un extenso patio central, rodeado de galerías; una gran escalera claustral; alrededor, los salones y estancias; detrás del edificio, jardín y huerta, á los que se asoma una solana ó galería. Como *tema* principal de la fachada, sobresale la portada. Es como todo el Palacio, de estilo «Renacimiento», en una variedad regional de la zona castellana. La puerta, rectangular, la encuadran dos jambas y un enorme dintel, no labrados al modo *plateresco,* como lo demás, sino por raro caso en la época y en el estilo, de lisos mármoles de color. Otras dos jambas decorativas, con trofeos *á lo heroico,* sostienen sendos bustos romanos, procedentes de la vecina Clunya; encima, un labrado entablamento ostenta esta inscripción:

ESTE EDIFICIO MANDÓ HACER EL ILUSTRE DON FRANCISCO DE SUÑIGA DE AVELLANEDA, TERCER CONDE DE MIRANDA DE LA CASA DE AVELLANEDA... . (una palabra ilegible).

En el tímpano, de arco rebajado, aparecen los tres blasones de la familia, á los que dan guardia de honor dos estatuas de soldados romanos; y todavía se insiste en el carácter pseudo-clásico con otro busto, hermosísimo, que remata la composición. Flanquean el total grandes guirnaldas, de las que penden escudos, coronas y tarjetones.

De igual estilo, y no menor importancia decorativa, son las ventanas del piso principal; antepecho, pilastras laterales, entablamento y tímpano con escudo, todo es de una riqueza inusitada. Señalaré un dato interesante: las ventanas conservan las hojas de sus cierres, ensambladas y talladas, con los herrajes, constituyendo un ejemplar y modelo, rarísimos, de la carpintería del siglo XVI.

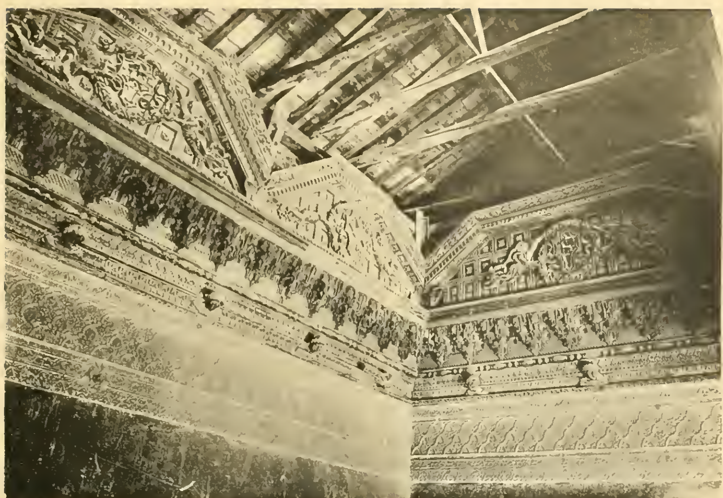
El núcleo del edificio lo constituye el gran patio, rectangular, con doble galería. El tipo «Renacimiento» de la fachada, más ornamental que arquitectónico, cambia aquí. Domina *la línea* y *el elemento*, á expensas de la esplendidez decorativa. El piso bajo tiene arcos de medio punto, separados por pilastras de poco relieve: el principal, columnas con magníficos capiteles *compuestos,* arcos muy rebajados, con hermosos medallones en las enjutas, y enorme cornisamento pseudo-clásico.

En una de las galerías del patio arranca la escalera, magnífica, amplia, monumental, regia. El *señorío* castellano labró pocas obras que puedan comparársela. Enorme el espacio, anchos los tiros, riquísimas las puertas, ventanas, antepechos y pilarotes, todo de valiente

trazado y profusa ornamentación, cuyo esplendor se sobrepasaba en la techumbre, preparada por ancho friso de yesería, de labor mudejar, al que sigue una gran moldura *plateresca*, de madera tallada, para volver al arte semi-mahometano con otro friso de mocárabes, y retornar al «Renacimiento» en las enjutas, donde ángeles tenantes muestran con orgullo los escudos de los Avellanadas y de los Zúñigas. Sobre esta parte cargó el techo, que debió ser algún estupendo artesonado; hoy el deterioro general de la escalera se completa con la visión del tejado, que vulgar y feísimo, aparece por el sitio que ocupó la tallada techumbre. ¡Qué no sería aquella escalera cuando, completa, con los zócalos de azulejería, los muros tapizados, los frisos y mocárabes de oro y colores, y el artesonado brillante de policromia, diese paso á damas y caballeros, equipados con la suntuosa indumentaria de los tiempos del Emperador!

Desparramad con la imaginación el lucido concurso por los salones, estancias y gabinetes, grandes y chicos, que se suceden en el Palacio, y á hora determinada agrupadlo en el salón principal, cuyos huecos guarnecen yeserías *platerescas* ó mudejares de indescriptible fantasía y riqueza, y en el que se lucen, en un testero, magnífica chimenea y rica tribuna, y que se cubre con otro artesonado de rosetones *platerescos*, sobre un friso tallado, prodigioso; y repetid la descripción para diez ó doce salones, y luego... rendíos y llorad el desastre de aquella mansión, profanada por el ejército francés en 1808, abandonada después por los Condes del Montijo, y convertida hoy en depósitos de maderas y artefactos de toda clase y aspecto.

El curioso que visita el Palacio de Peñaranda de Duero, no puede quedar satisfecho con el incompleto conocimiento de su historia y con la admiración de sus bellezas. Una pregunta surge por modo ineludible: ¿quién sería el artista autor del monumento? Seguramente su nombre figurará en los documentos del Archivo de Montijo, y es más que probable que aparezca, en forma más ó menos monográmica, en alguna piedra de la construcción; pero hasta ahora no nos es conocido. Lícitas serán, pues, las conjeturas, si son fundadas y se contienen en una profunda reserva.



Techumbre de la escalera



Fotografía de A. Vadillo *Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid*

Yesería de uno de los salones

PALACIO DE PEÑARANDA DE DUERO (BURGOS)

Desarróllase en Castilla, en la primera mitad del siglo XVI, un arte especial que, dentro del *plateresco,* tiene caracteres privativos, inconfundibles. Fijémonos, para definirlo, en uno de los *temas* que con más cariño trata: las portadas. La composición arquitectónica es pobre; se reduce á una puerta rectangular (ó con arco de medio punto las menos veces) encuadrada por jambas y entablamento, sobre el que carga un arco puramente ornamental, cuya enjuta ocupan escudos ó empresas del fundador del edificio. Si la portada adquiere mayores vuelos, los temas son los mismos, sobrepuestos ó yustapuestos. Son *generalidades* características la enorme profusión del ornato, que lo llena todo; un aplastamiento general de los detalles, que no tienen relieve ni claro-obscuro; la complicación de los *motivos,* todos del mismo valor; el uso, hasta el amaneramiento, de ciertos detalles y elementos, como son los capiteles acampanados con hojas y volutas menudas, de un tipo inconfundible; las palmetas colocadas en ó sobre las archivoltas en sentido radial; los escudos encuadrados en coronas; las guirnaldas colgantes á los lados de la composición.

Buscándole el abolengo á este estilo, encontraremos la *manera* florentina en manos como las de Benedetto de Rovezzano (1) y otras. En Castilla, sobre todo en la Vieja, hay numerosos ejemplares. Burgos tiene varios: la pequeña puerta de la sacristía en la capilla del Condestable de la Catedral (1512), la puerta de la Pellejería de la Catedral (1516 1532) y varios altares y sepulcros en San Esteban; en Palencia hay portadas y altares en la Catedral; Valladolid posee la puerta del Colegio de Santa Cruz; en Cogolludo pertenece á la *manera* la portada del Palacio. La *escuela,* fácilmente distinguible, tiene por lo menos un autor conocido: Francisco de Colonia (discípulo acaso del Borgoñón), cuya vida artística se extiende desde 1511, en que es nombrado *maestro* de la Catedral de Burgos, hasta 1542, en que murió. El fué el autor de la pequeña puerta del Condestable y de la gran portada de la Pellejería. Seguramente tuvo discípulos é imitadores, aunque es de notar que el más conocido de aquéllos, que fué también su colaborador, Juan de Vallejo, reaccionó contra la *manera*

(1) Véase, entre otras obras, *La Renaissance*, por Muntz.
El sabio Mr. Bertaux, tratando de la puerta de la Pellejería, en la Catedral de Burgos, opina que esta manera es lombarda. Véase la *Histoire de l'Art.*, de A. Michel, lib. IV, pág. 958.

descrita, volviendo á un estilo más vigoroso, como lo prueban sus obras en la Catedral de Burgos (1).

La fachada del Palacio de Peñaranda (portada y ventanas) y toda la ornamentación interior (yeserías, chimenea, frisos tallados, etcétera, etc.), pertenecen innegablemente á esta *escuela*. La portada, trozo importantísimo, tiene todos los caracteres dichos, con alguna variante en la disposición general, debido al pie forzado, impuesto al artista, de utilizar elementos allegados de la romana Clunya. El deseo natural de armonizar lo nuevo con lo antiguo, inspiró los demás elementos *heroicos* (trofeos, estatuas de romanos), tan inusitados en la *escuela*.

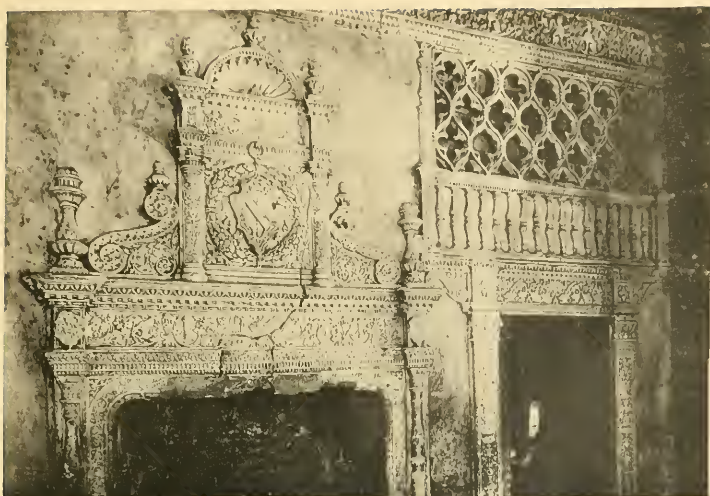
En las guarniciones de las ventanas de fachada los caracteres se acentúan; los capiteles de las pilastrillas, sobre todo, son inconfundibles. Lo mismo puede decirse de las yeserías interiores, en lo que se refiere á las del «Renacimiento». Mas no todas pertenecen al estilo *viejo*, como entonces se le llamaba. La época en que fué levantado el Palacio de Peñaranda era de *transición* en la sociedad española, y en sus artes subsistían, amalgamándose, las tradiciones mudejares y góticas. Y así en los frisos, en los relieves y en los artesonados de los salones y escalera, vense, al lado de la obra *plateresca*, el mocárabe y las lacerías moriscas, con detalles de gran pureza, y al par, elementos góticos, como es la celosía de la tribuna en el gran salón.

La consecuencia conjetural viénese á la mano; el artista, autor ó inspirador del conjunto de artistas que labraron el monumento de Peñaranda, fué Francisco de Colonia, ó uno de sus discípulos ó imitadores. La historia de las obras burgalesas permite afirmar que el nieto del alemán Juan labraba por igual en estilo *plateresco* (puertas del Condestable y de la Pellejería) y en el gótico (retablo de San Nicolás). Falta en su obra, es cierto, el *dato* mudejar, pero no en otras contemporáneas y vecinas, entre las que destacan las del arco de Santa María (capilla y sala del Concejo) y las de la Catedral (sala capitular). La cronología, por su parte, no hace imposible la conjetura: el Conde de Miranda murió en 1536, lo que da fecha anterior para la construcción del Palacio, y Francisco de Colonia trabaja en la comarca, como dicho queda, desde 1511 á 1542.

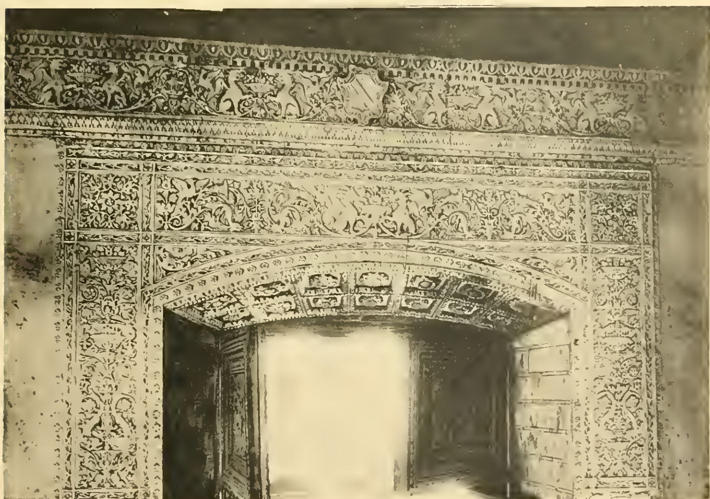
Para llevar adelante la atribución, fuera preciso el conocimiento

(1) La linterna del crucero y la capilla de Santiago.

150



Chimenea y tribuna del salón principal



Fotografía de A. Vadillo *Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid*

Yesería de la puerta del salón principal

PALACIO DE PEÑARANDA DE DUERO (BURGOS)

de una obra que, siendo auténtica de Colonia, tuviese importancia verdaderamente arquitectónica, y no decorativa, como son las que sabemos (1). Porque al lado de los caracteres de la *manera* ornamentada de Francisco de Colonia, típicos en la parte decorativa del Palacio de Peñaranda, se nos muestra el patio con otros bastante distintos, cual son la simplicidad de las arcadas del piso bajo, hermosísimas de proporciones, pero absolutamente ayunas de ornatos; la valentía de las columnas del principal, sobriamente estriadas y con capiteles robustos y de un clasicismo muy distinto de los de la fachada y de todos los de la *escuela*. Tales eclecticismos son corrientes en los arquitectos del «Renacimiento» español; no obstante, aconsejan dejar en suspenso los atrevimientos conjeturales.

....

El Palacio de Peñaranda de Duero exige una monografía. Su magnificencia, su *tipo*, su lugar en la historia del siglo XVI, el interesantísimo consorcio de arquitectura, ornamentación escultórica, yesería y carpintería artística, así como de los diversos estilos que inspiran todos los elementos, no pueden satisfacerse con las sucintas *impresiones* aquí consignadas.

VICENTE LAMPÉREZ Y ROMEA,

Arquitecto.

Peñaranda—Madrid, 1911.

(1) La capilla de los Lerma, en la Catedral, fundada en 1520, época en que era *maestro* de la Catedral, puede ser obra de Francisco de Colonia ó de Juan de Vallejo, que trabajaban en colaboración desde 1518. El *estilo* más parece del último que del primero.

Noticias arqueológicas y artísticas.

El Pereda del Salón de Reinos del Buen Retiro.

El autor de estas líneas, al reanudar su colaboración en el BOLETÍN, se dirige particularmente á aquellos amables lectores de su recientemente ultimado estudio, intitulado «Velázquez: el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro», en el cual todavía quedaron sueltos dos cabos, referentes ambos al cuadro de Antonio Pereda de la Liberación de Génova por el segundo Marqués de Santa Cruz, á pesar de haber puesto, en el número último, otras últimas notas al trabajo dicho.

En efecto, con íntima y doble satisfacción tiene que comunicar una rectificación de hecho, por él narrado, á la vez que les recuerda una grata noticia de que ya han hablado los periódicos.

La grata noticia es la de que Mr. de Némes, el gran coleccionista húngaro, á quien ya me había adelantado á llamar amigo de España, y de quien ya dije en el mismo apéndice á mi estudio, que había comprado el cuadro, ha realizado el rasgo de hacer donación de él al Museo del Prado, donde la obra de Pereda se hallará junto á los otros lienzos que con ella adornaron el Salón del Buen Retiro.

La no menos grata rectificación, es la de un hecho que al actual poseedor del glorioso título de D. Alvaro de Bazán, atribuí (BOLETÍN, núm. IV de 1911, pág. 284 nota), llevado de una oficiosidad de empleado de su casa, que en ausencia suya y en su nombre, y como si obrase por su encargo, lo había realizado. No necesito decir á mis lectores cuán grato me es restablecer así la verdad, conociendo como conocía el culto por las glorias de la casa que caracteriza á mi distinguido y caballeroso amigo el Marqués de Santa Cruz y del Viso, el primero en condenar (apenas ha podido darse cuenta del caso, al volver á Madrid) lo que ya, extraño él á la realización del hecho, no merece recordarse siquiera. — *E. Tormo.*

Madrid. — Imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.

BOLETÍN DE LA
Año XX.—Tercer trimestre.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES

Arte * Arqueología * Historia

MADRID.— 1.º Septiembre 1912.

AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS

Director del Boletín: D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

ORFEBRERÍA GALLEGA

(Continuación.)

En mi juicio, debió influir en tal acuerdo, entre otras donaciones de gran importancia, la que en ese mismo año de 1393, en que se redactó la escritura de la obra que acabo de mencionar, hizo el francés señor de Coucy y diocesano de Laon, Enguerrand VII, á la Catedral compostelana. Consistía el donativo en una imagen de plata del Apóstol, de 116 marcos, de peso de cuatro onzas cada marco (dos arrobas y tercia). Nada dicen los documentos de si tal imagen era fundida ó repujada; pero fuese como quisiera su tamaño, debía alcanzar grandes proporciones. Esta imagen se deshizo en 1539, y su materia se aplicó á la Custodia que entonces labraba Antonio de Arfe.

He apuntado lo del regalo del señor de Coucy, porque pienso que las obras extranjeras de argentería, como más arriba indico, y especialmente las francesas, las cuales al finalizar el siglo XIV se estimaban en toda Europa por su elegancia y sabia técnica, debían obligar á los plateros de Santiago á un estudio detenido de los rumbos que seguía el arte, así desde el punto de vista estético, como desde el de los procedimientos. Cierto que la fluctuación de los artífices (como la de los mismos artistas pintores y escultores) es probable que fuese grande, pues si de la influencia gala puede creerse que pesara sobre ellos, no menos debía pesar la de los países del Norte, sobre todo de Flandes y Alemania, con los cuales venía sosteniendo no tan

sólo Santiago, sino Galicia, Asturias y la región leonesa, esto es, la Galicia antigua, relaciones de todo género, como lo prueban, á falta de documentos escritos (algunos existen, aun cuando muy pocos y concisos), bastantes pinturas, por ejemplo, las tablas leonesas de la vida y muerte de San Froilán; las murales de más de veinte iglesias de las cuatro provincias de la región; esculturas y retablos cual el de la capilla de San Pedro y San Pablo de la parroquial de Santiago de Betanzos, y obras de argentería que luego estudiaré. En toda esta obra citada se advierte, bien la influencia de las principales escuelas flamencas y alemanas, bien una vacilación que merece la pena de estudiarse (1). Agreguemos á esta influencia indirecta, la directa y permanente de los artistas y artífices extranjeros que, atraídos por la importancia del mercado de la ciudad apostólica, establecían en ella sus talleres. Así vemos que varios de tales artífices ocupaban los lugares predilectos señalados para la venta de alhajas.

En la calle *d'o Portal d'os oulives* vivía el platero francés Pedro, á quien en 2 de Enero de 1444 le prorrogó el Cabildo el arriendo de *aquela casa et tenda que está no portal dos oulives:* casa que le aforaron en 1452 al dicho Pedro y á su mujer Catalina; Juan de Meaes (Meaux?), francés, á quien le arrendó también el Cabildo, en 1.° de Enero del citado año de 1444, *toda aquela casa soldo et sobrado con ua tenda que está cerqua da Plateria dos oulives ena qual suya mourar Tareysa Gonsalez do Portal;* Vicente *Framengo*, vecino de Santiago, á quien en 16 de Mayo del referido año (1444) se le arrendó por diez, *aquela nosa casa et tenda que está eno portal dos oulives* (2). A estos plateros hay que añadir los nombres de otros del país, como Fernán Rodríguez, á quien se le aforó una casa en 16 de Julio de 1447; Gonzalo Afonso de Miñaes, también forero en ese mismo año.

Debido al auge del comercio de alhajas, vasos sagrados, mobiliarios religioso y profano, medallas y relicarios para la exportación, el Colegio de plateros era cada día más numeroso en Santiago, así como

(1) Es este estudio uno de los que mayor interés ofrecen desde el doble punto de vista histórico y arqueológico, pero hasta el presente puede darse como inédito, á pesar de la buena voluntad de algunos arqueólogos regionales que lo han intentado.

(2) *Tumbo* D de la Catedral de Santiago.—Cópialo en su obra López Ferreiro, tomo VII, págs. 78-79.



Fotografía del Sr. Balsa de la Vega. *Fototipia de Hauser y Menet. Madrid*

Portapaz de plata blanca y sobredorada, fundido y cincelado.
Escuela compostelana. El relieve es de azabache tambien
compostelano y algo anterior al resto de la alhaja.
Propiedad de los PP. Franciscanos de Santiago
(SIGLO XV)

el de azabacheros, cuyas obras cuasi han desaparecido totalmente. En los últimos años del siglo XIV y comienzos del siglo XV, según hemos visto más arriba, producen los talleres compostelanos numerosas estatuas argénteas que señalan una fase interesante é importante de la escuela, y de las cuales subsisten algunas todavía, además de la citada Virgen con el Niño Dios. De Francia venían á enriquecer el Tesoro de la Catedral otras estatuas, también de plata, como la que en 1430 ofrendó ante el altar del Apóstol un francés llamado Juan, en nombre de los nobles señores Juan de Roucel y su esposa Juana. Representa esta estatuita, bellamente trabajada, á Santiago, que viste túnica y sobretúnica más corta, sombrero con conchas y levantada el ala, burjuleta muy abultada, empuña el bordón con la diestra y en la otra tiene un libro cerrado. La peana es exágona, y por ella corre, en tres líneas y en letra alemana, la inscripción que dice la oferta y los oferentes y su procedencia. De esta misma época es un lindísimo relicario, que también se guarda en la Capilla de las Reliquias, llamado de la Santa Espina. Tiene el punzón de Zaragoza.

Por fallecimiento del Arzobispo D. Lope de Mendoza (3 de Enero de 1445), el Expolio que correspondía á la Cámara Apostólica fué valuado en 2 250 ducados de oro. D. Lope de Barrientos, que en un principio estuvo propuesto para la Sede Compostelana, adelantó aquella cantidad, pero al renunciar á la mitra de Santiago, recibió de D. Alvaro de Isorna, que ocupó la Silla, gran parte de los dichos 2.250 ducados, por cuya razón transfirió á éste todo el derecho que tenía sobre los bienes de D. Lope de Mendoza. Entre los dichos bienes, contábanse ocho imágenes de plata, doradas, *esmaltadas et ben labradas*, de peso en junto de ciento trece marcos, cinco onzas y seis reales, con las que tenía el de Mendoza adornada y enriquecida su capilla. Las imágenes eran: Santa Magdalena (desaparecida), Santo Domingo ó Santo Tomás, San Juan Bautista, San Andrés, San Antonio (desaparecido), dos ángeles (?) y una Cruz *muy ben obrada* (1).

Como se viese el Arzobispo Isorna necesitado de dinero para concluir de pagar á Barrientos y acudir á otros menesteres, resolvió vender las imágenes. Enterado el Cabildo, le suplicó que á nadie las vendiese más que á su iglesia *para solempnizar et ornar a dita sua iglesia*

(1) López Ferreiro: *Historia de la S. I. C. de Santiago*, tomo VII, pág. 177.

et para o altar maor do dito santo Apostollo (1). Pagó el Cabildo por las imágenes 100.000 maravedís *de moeda branca contando duas brancas vellas en tres novas por maravedi;* en 120 marcos *de prata quebrada a Razon de quinentos maravedís de moeda vella por cada marco.* Cree el historiador Sr. López Ferreiro, de quien copio estos datos, que no fuesen las ocho imágenes citadas las únicas que adornasen la capilla de D. Lope de Mendoza, pues debían pertenecerle también (y yo así lo creo, por lo que más adelante diré al estudiarlas) las de San Pedro, San Juan y San Francisco, que se guardan en la Capilla de las Reliquias.

Todas estas estatuítas, cuyo tamaño oscila entre 0'55 y 0'60 centímetros, son notables, y están finamente doradas y esmaltadas. Algunas ostentan lindísimas aureolas ojivales (las primitivas) y no menos lindas peanas. Entre las que yo considero mejor ejecutadas, cuéntanse las de San Juan Bautista, San Andrés y Santo Tomás ó Santo Domingo, pues no está muy claro este particular.

San Juan viste larga túnica de pieles severamente plegada, y sobre ella un manto muy bien dispuesto y de no menos bien entendidos pliegues, que le cruza el pecho, pendiendo de los brazos los extremos, en tan sencilla como artística disposición. Excepto los pies, que no tienen modelado alguno y que asoman por debajo de la túnica, las manos, en cuya siniestra tiene un libro con el cordero en plata blanca, mientras que con el índice de la derecha señala al animal simbólico, y el rostro delicadamente esmaltado como los citados extremos, el resto de la estatua está sobredorada. En el nimbo, que no es el primitivo, se lee, escrito con caracteres alemanes en relieve, *Ioham Bautilta,* y en el pedestal, la siguiente inscripción, también en caracteres alemanes: *Agne Dei, miserere mei, qui crimina tolis.* Mide esta imagen exactamente, con aureola y pedestal, 0'56 centímetros.

No menos bien dispuesto y quizá con más naturalidad y sencillez todavía, está el plegado del manto y de la túnica de la estatuita que representa á San Andrés Apóstol. La actitud del santo es natural. Tiene un libro abierto en la mano izquierda y apoya la derecha en una de las aspas de la cruz en que padeció el martirio. Como la anterior, esta efigie ostenta esmaltados el rostro, los pies y las manos.

(1) Nota 1.ª de la pág. 181.



Fotografía del Sr. Balsa de la Vega. *Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid*

San Juan Bautista, estatua argéntea sobredorada y esmaltada.
Pertenece al tesoro de la catedral de Santiago
(SIGLO XV)



Fotografía del Sr. Balsa de la Vega. *Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid*

San Andrés Apóstol, estatua argéntea dorada y esmaltada.
Pertenece al tesoro de la catedral de Santiago
(SIGLO XV)

Respecto á la ejecución, me parece superior la de esta estatua, y obra de distinto artista, muy hábil en el modelar, pues así la boca como la frente, ojos y cabellos están más blandamente relevados y dibujados. Además el rostro tiene más vida que el de San Juan, y su expresión es altamente espiritual y noble. La aureola la considero una joya del estilo ojivo y muy parecida, si no igual, á la que ostenta otra estatua de Santiago peregrino, de que he de ocuparme muy pronto, y á la de San Francisco de Asís No menos bello es el pedestal, que luce las armas de D. Lope de Mendoza.

Respecto de la imagen de Santo Domingo (algunos creen que es la de Santo Tomás de Aquino) tengo dudas acerca de su procedencia. No la creo producto de los talleres compostelanos, como las anteriores. Ofrece detalles muy bellos, como, por ejemplo, el templo ojival, de pura traza francesa, que sostiene en la mano izquierda. Calza zapatos puntiagudos; tiene bien dibujadas todas las facciones y su rostro es bastante inexpresivo; detalles que, unidos al de la cortedad del tamaño, me llevan á creer en la procedencia transpirenaica de esta imagen, por otra parte bien modelada.

En mi juicio, existe gran parentesco entre esta estatuita, la de Santiago, regalada por Coquerel, y ya mencionada, y otra también de Santiago peregrino, que, como he dicho, ostenta rica aureola ojival de pedrería, y en el exágono pedestal de exquisita traza, en donde ya se advierte el gusto del Renacimiento, el escudo con las lises de los Maldonados, á cuya Casa pertenecía el Arzobispo D. Alvaro de Isorna (1). Cierto que existen notables diferencias de mérito en la labor, pero no así de estilo y carácter. La más bella, esbelta y proporcionada de estas tres estatuas, es la más antigua, la ofrecida por Goufrido ó Godofredo Coquerel ó Coqueresce, según se cree «tesorero del Rey en Tolosa hacia el año 1301»; estatuita que declara la maestría que los orfebres parisienses habían logrado al comenzar el siglo XIV; pero si las de Santo Domingo y esta otra de Santiago peregrino, no alcanzan al mérito artístico de la dicha de Coquerel, ofrecen, sin embargo, caracteres marcadísimos, así desde el punto de vista de la técnica, como de la indumentaria, como de los tipos, de su proceden-

(1) Son tres las estatuas argénteas de Santiago Apóstol que se guardan en la Capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago, y las tres le representan en traje de peregrino.

cia francesa y de pertenecer á escuela también del siglo XIV. Basta con examinar el plegado sistemático, dentro de cierta naturalidad, de las ropas; la posición de los pies, calzados en las tres estatuas con zapatos puntiagudos y de traza exactamente igual; el modelado y dibujo de las manos, cuyos redondos dedos, pero de bastante buen dibujo, en nada se parece al de las estatuitas de San Juan, San Pedro y San Andrés, de indudable procedencia compostelana; y, por último, los tipos, bien claramente extranjeros.

Según pienso, el pedestal y aun la aureola del Santiago peregrino, que ostenta las armas del Arzobispo Isorna, son posteriores á la figura, así como la aureola de Santo Domingo, que es del XVII.

La estatuíta de San Francisco de Asís acusa otra tendencia estética en las estatuas procedentes de los talleres santiagueses; en ella creo ver el influjo de las escuelas artísticas de Flandes, quizá de la de Brujas, especialmente en la disposición de los pliegues y en el movimiento general de la figura. La peana que la sustenta es exágona, con follajes serpeantes cincelados. Asimismo, muéstrase de un modo claro la influencia flamenca en la estatuita de San Pedro, sobre todo en el plegado de la túnica, cuyos revueltos paños acusan la manera eykiana, ó mejor aún, la de Van-der-Weyden. Respecto del rostro de esta figura, es de notar su buen dibujo y modelado, así como el de la mano izquierda, la cual contrasta grandemente con la derecha, que, apenas indicada, sostiene un libro (en la izquierda ostenta las llaves). El movimiento de esta imagen es idéntico al de la anterior y ambas me parecen de una misma mano y de una misma época, probablemente de los últimos días del siglo XIV ó primeros del XV. Mide con aureola y pedestal, en el que lucen las armas del Arzobispo Mendoza, 0'60 centímetros.

No existen datos seguros para atribuir tan notabilísimas obras de argentería á los distintos orfebres que por entonces había en Santiago; sin embargo, debemos tener en cuenta, que el platero de D. Lope de Mendoza era Francisco Mariño, y que Diego Eans y Pedro Martínez vivían al comenzar el siglo XV; además, hacia mediados de esa misma centuria trabajaba como titular del Cabildo el famoso Juan da Viña.

Venía siendo preocupación constante del Cabildo, la reparación ó la substitución del célebre baldaquino que regalara D. Diego Gelmírez y que ya se hallaba muy deteriorado. En 13 de Octubre de 1449 se

había mandado pagar á Gil Martíz la obra de latón que había hecho en el citado baldaquino. Por fin, en 1468 (10 de Junio) se comisionó al Cardenal D. Gómez Fernández y al Canónigo D. Juan Paris para que se entendiesen con *Juan da Viña plateiro para que labrase a plata para o ciborio, enformandose de outros plateiros do que razonablemente ha de aver que labrar eta* (1). Durante largos años se había ido acumulando materiales de oro y plata para esta obra, y asimismo gruesas sumas. El Papa Clemente V concedió indulgencias á cuantas personas contribuyesen á tal objeto.

El baldaquino de Juan da Viña, que se deshizo en el siglo XVII, lo componían cuatro columnas de plata que soportaban una gran pirámide con cúpula; «todo labrado curiosísimamente y adornado con muchas figuras de los misterios de nuestro remedio é imágenes de santos que todo ello representa, y es un riquísimo retablo. De modo que las columnas y pirámide sirven al altar de capilla, cuyo cimborrio ó cielo es un vivo retrato del natural y estrellado según la lindeza y hermosura de sus labores». (P. Oxéa: *Historia del glorioso Apóstol Santiago.)*

De esta época, poco más ó menos, es el relicario de los Santos Félix, Feliciano y Natalia, que recuerdo haber visto, hace años, labrado en cobre al estilo ojival y de muy bella traza. Seguían honrando la tradición de la buena escuela de dinandería, al mediar el siglo XV, Gil Martiz (mencionado), Pedro Tolan, Juau Mariño y Pedro Alfonso. Probablemente á dichos artífices se deben, además del relicario citado, algunas hermosas cruces esmaltadas, como la procesional que se guarda en la Capilla de las Reliquias; tiene los remates flordelisados y la manzana ostenta exquisitos relieves y esmaltes.

Durante el Pontificado de D. Alonso IV de Fonseca, se hicieron muchas obras de platería, no tan sólo para la Catedral, sino también para parroquias rurales. Como detalle que demuestra la abundancia de objetos de plata y oro, que sin cesar salían de los talleres de los *ourives* de Compostela, apuntaré que, entre las docenas de lámparas argénteas que día y noche lucían dentro y fuera en derredor de la capilla del Apóstol, las había cual la mandada construir por el citado Arzobispo en fines del siglo XV, cuyo coste ascendiera á 40.000 ma-

(1) Archivo de la Catedral de Santiago. — *Tumbo* G, folio 25 vuelto. Lo cita Ferreiro en el tomo VII, pág. 321 de su *Historia de la S. I. C. de Santiago.*

ravedis. Tal lámpara estaba exornada con figuras de gran relieve y de todo bulto, además de otros motivos ornamentales. Por entonces, algunas villas tan pequeñas como la de Cée y en la iglesia de Santa María de Junqueira, había verdaderos tesoros en mobiliario litúrgico y vasos sagrados. Por un inventario de comienzos del siglo XVI, se sabe que en la dicha iglesia había una magnífica Custodia de plata dorada, con figuras; seis cálices, de algunos de los cuales se conserva descripción minuciosa por asi merecerlo su mérito; una gran Cruz procesional de plata, con Crucifijo y figuras en los extremos de los brazos; un incensario que representaba una fortaleza, y otros objetos más. Asimismo en la villa de Finisterre, pueblo de pescadores metido entre las bravuras de la terrible costa atlántica en los confines de Galicia, contaba la parroquial otro no menos interesante y valioso tesoro religioso. Alguna de las alhajas que lo componían han llegado hasta nuestros días.

Muestras admirables de la orfebrería compostelana de los últimos años del siglo XV y comienzos del XVI son, la Cruz procesional de la parroquia de San Félix de Solovio, de la ciudad de Santiago, y, entre otros, el cáliz de Santa María *la Grande*, de Pontevedra. La cruz de Solovio es de plata sobredorada, de cerca de un metro de alto. Tiene flordelisados los brazos y el nudo representa una ciudad torreada. En el encaje de los brazos y por el reverso se mira, bellamente repujada, la imagen de la Virgen, sedente, con el niño Dios en los brazos. El Crucifijo, así como ciertos detalles de escasa importancia, son posteriores á la alhaja, y, en mi juicio, restauraciones del siglo XVII. Además de las imágenes dichas, ostenta esta cruz las de Santa Salomé, San Francisco de Asís (1), San Antonio, un santo Obispo, la resurrección de Lázaro y ángeles turiferarios. El fondo de los brazos está exquisitamente repujado, con exorno de follajes. El cáliz de Santa María *la Grande*, de Pontevedra, es también de plata sobredorada y tiene copa semiovoidea, por la que corre en caracteres tortis la siguiente inscripción: *Este cales e de Santa Maria a Grande Gomez Fernandez percurador*. El pie lo forma una estrella de seis puntas, con lóbulos; el tallo es exagonal, y el nudo de anillo con facetas romboidales que conservan restos de esmalte. No menos digno de señalarse

(1) Según he podido saber esta preciosa cruz perteneció á los Padres Franciscanos de Santiago, quienes la vendieron en el siglo XVII.

es el cáliz ojival de la Catedral de Túy: tiene pie semejante al que acabo de describir, y lo mismo la copa ó bebedero, el cual carece de inscripción. Diferénciase en el nudo, que es arquitectónico. Ambas piezas me parecen de una misma mano, así por la ornamentación repujada á martillo, como por la traza y la manera de estar trabajados.

Pero no tan sólo ocupaban á los artífices compostelanos las obras de carácter religioso; el lujo de la burguesía era grande en Santiago, y si de ese lujo no se conservan más que muy pocas muestras (de algunas de las cuales he logrado obtener reproducciones fotográficas), en cambio, existen documentos auténticos que certifican de la abundancia de joyas y vajilla de carácter civil. Por ellos sabemos que existían en la vajilla del Palacio Arzobispal, ya en tiempos de Gelmírez, ricos aguamaniles; copas de Yrac engarzadas en oro y otros objetos no menos ricos, entre los que se contaba «una mesa redonda llamada vulgarmente *intremissa* (aparato con ruedas que circulaba por la mesa para servir algunos manjares delicados), que era de oro»; por cierto, que tal alhaja nada tenía de la escuela compostelana, pues había sido del Rey de Zaragoza, Almostain (1). Por su parte, el Arzobispo D. Juan García Manrique poseía tal número de joyas, que en cierta ocasión regaló al Tesoro de la Catedral treinta anillos de oro y plata con piedras preciosas. De uno de tales anillos es la siguiente descripción que se hace en el *Tumbo II* del Archivo de la Basílica: «It: hua cornelina pequena et *hun gaston de ouro chao et ena pedra ten hua fegura de home asentado a mao aberta et antel hua fegura de cabros os geoullos fincados*».

Sería prolijo enumerar y mucho más describir la riqueza que en alhajas atesoraban Prelados, Canónigos y altas clases de los siglos XIV y XV, no solamente santiagueses, sino de las otras Sedes y ciudades gallegas; pero creo necesario insistir sobre este punto si hemos de formarnos una idea, siquiera sea somerísima, de la importancia de la orfebrería en Galicia, y especialmente en Compostela. Aun cuando ya bastante conocido por haberlo publicado los señores López Ferreiro y Villaamil y Castro en varias ocasiones (2), doy aquí el inventario de las alhajas que poseía un modesto burgués de San-

(1) Ferreiro: *Historia de la S. I. C. de Santiago*, tomo I.

(2) Ferreiro: *Galicia en el siglo XV*, tomo II, pág. 333. Idem *Galicia Histórica*. Idem *Historia de la S. I. C de Santiago*, tomo VII.

tiago, llamado Francisco Treviño, que falleció el año 1511. Dice así el referido inventario:

«PRIMERAMENTE

Un plato de plata todo llano grande que puede pesar siete marcos poco más ó menos.

Un copete de plata enchesado que pesará un marco y medio poco más ó menos.

Una cinta de plata con su texillo de brocatel con cabo e fibilla e vn chaton dorado.

Otra cinta de un texillo colorado con su cabo e fibilla e trastanes dorada.

Un texillo de filo de oro con quatro tachoncicos.

Una fibilla e cabo de oro de vna cinta.

Un contero grande de abellanas de ponzon que son ciento diez.

Otro contero de abellanas más menudas dela misma manera que puede tener dozientas e vinte abellanas poco más ó menos.

Otro contero de abellanas más grandes de ponzon que son ciento e qatorce.

Iten un contero de abellanas con sus estremas de corales que es vn Rosario entero.

Iten vn collar de alxofar con sus estremas de azebacha y abellanas doradas.

Vn collar de abellanas doradas con un tao que será vinte e cinquo pieças por todo poco más ó menos.

Iten diez botones grandes de gran d'amora y otra hechura.

Iten otra abotonadura de diez e seys botones grandes e seys pequenos, y vn anus dey dorado con vn crucifixo en él pegado.

Iten más vna cadena dorada con vna tableta que tiene vn Santiago de vna parte e dela otra parte el descendimiento dela cruz.

Iten más otra abotonadura de honce botones de gran d'amora y otra hechura.

Iten más otra abotonadura de gran d'amora dorada que son trinta botones.

Iten otros ocho botones de gran de amora (1).

(1) Este *gran d'amora* se hacía con filigrana de Compostela, que difiere de la filigrana padronesa en que es más gruesa.

162



Fotografía del Sr. Balsa de la Vega. *Fototipia de Hauser y Menet. Madrid*

Plato de plata repujado. Escuela compostelana.
Propiedad de D. Ricardo Blanco Cicerón
(SIGLO XV)

162



Fotografía del Sr. Balsa de la Vega. *Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid*

Plato de plata repujado. Escuela compostelana.
Propiedad de D. Ricardo Blanco Cicerón
(SIGLO XV)

Iten más vn collar de almendrillas que son trece con sus estremas de plata también.

Iten mas otro collar de plata dorado con vn joyel en medio, que son diecinueve piezas con el joyel.

Iten un fillo de plata con vna cruz e vn tao e dos sortijas.

Iten un contero de jaspes.

Iten mas ocho abellanas doradas con vn tao y vna cornellina y otras cositas de anbar.

Iten siete calcedonias grandes e diez pequenas e vnos corales con ellos que están todos juntos.

Iten vna bulia pequeña con cierto coral dentro.

Iten mas vna tableta de oro que tiene de vna parte el Nacimiento de Nuestro Señor y dela otra la Resurrección de Nuestro Señor esmaltada.

Iten tres brincos dorados, dos de gran d'amora y otro de coral.»

Complétase este ligerisimo cuadro con otra nota, también importante para el conocimiento del lujo de la época. Como el Cabildo de Santiago no hubiese pagado la *Cuarta* concedida á Carlos V por el Papa Clemente VII, con motivo de la guerra con los turcos, los Canónigos empeñaron alhajas de su propiedad para satisfacer los atrasos del tal subsidio ó contribución. El Canónigo Rebellón presentó un jarro de plata de tres marcos menos doce reales; otro jarro de dos marcos menos seis reales; una taza de plata dorada *de hechura de cuchara*, unas blancas y otras doradas (?) que tiene en el fondo un pinero (pino) y un león y unas fallas alemánicas; un salero de plata dorada, etc. El Canónigo Vasco Prego presentó un jarro de plata de dos marcos, una taza dorada de hechura de adargas con un esmalte en el fondo que tiene una luna de dos marcos y medio..., y á este tenor los demás Canónigos.

Contó la escuela de plateros de Santiago, en los años que median del de 1470 al de 1506, entre otros individuos, los siguientes: Martín Ares, Juan da Viña (mencionado), Ruy Gómez, Juan Rodríguez, Gómez de Onteiro, Alvar González, Ruy de Mourazos, Jácome Alfonso, Ruy de Figueroa, Esteban Rodríguez, Pedro Martínez, Pedro González, Jácome de Vite, Ruy Fernández de Lugo, Garcia Oanes, Gil García, Gómez González de Requeixo, Rodrigo Acedo, Juan Fa-

riña, Antonio Faxardo, Juan Grolo, *el Viejo;* Juan Grolo, *el Mozo:* Pedro de Mellid y Lope Munio. De muchos de estos orfebres puede afirmarse, que las escuelas flamencas y alemanas ejercían en ellos la influencia que ejerciera la francesa en la mayoría, desde mediados del siglo XIV al primer tercio del XV. En algunas de las estatuitas que he estudiado en las pasadas páginas, hemos visto patente esa influencia del Norte, y en las cruces y cálices que en dichas páginas cito, se atisba también el gusto flamenco, con ligeros alboreos del estilo del Renacimiento. No menos sensible era en las nobles Artes esa dirección estética, proviniente de los citados países, con los cuales, y por efecto de un cambio de orientación política y comercial, sosteníamos activa inteligencia, á partir, sobre todo, de los Reyes Católicos.

TERCERA ÉPOCA

V

Al mediar el primer tercio del siglo XVI sucedieron á los orfebres, cuya nómina doy más arriba, otros muchos, que, como Ruy Fernández, *el Mozo* (uno de los dos titulares de la Catedral), Jorge Cedeira y Alonso Fernández, pueden contarse entre los más notables de entonces. En 1525 hizo Ruy Fernández dos portapazes para la Catedral, y en el siguiente año, seis cetros y tres ánforas para los óleos (1). En 12 de Abril de 1527 entregó las ánforas y, además, seis varas de plata para el palio.

Todavía, y por un fenómeno digno de estudio, se trabajaba la plata por ese tiempo en Santiago (y en toda Galicia) dentro de una modalidad artística y estética que también persistió, aun cuando con carácter distinto por ser más secular, en la Arquitectura. Así como el

(1) En el acta capitular de 20 de Abril de 1526 se lee lo siguiente: «En este cabildo los ditos señores dixeron que por quanto la Iltma. señora Madama Renela hija del xpiitianisimo rey de Francia (Luis XII, casado con Ana de Bretaña) ofereció á esta dita Santa Iglesia vnna ymajen e bulto e fegura de plata de peso de corenta y dos marcos e cinco honzas, la cual estaba delante del Sagrario de la dita santa iglesia y queriendo convertir la dicha ymajen (?) e bulto en mayor servicio de Dios nuestro señor e del glorioso señor Santiago y en utilidad y provecho de la dita santa iglesia y en una perpetua memoria de la dicha Ilma. princesa por ende hordenaron e mandaron que de la santa imajen e bulto se hagan seis cetros...... y se espongan y escurpan las armas de la casa de Francia a onor e memoria de la dicha señora Madama Renela.....»

románico alcanzaba, en pleno siglo XVI, á influir todavía de un modo bastante directo en la ornamentación y aun en ciertas formas en templos, cual el notabilísimo de Santa María *la Grande*, de Pontevedra, así también la escuela llamada de *Masonería* seguía inspirando á los orfebres regionales. Por otra parte, el escollo de los plateros compostelanos (como con gran sagacidad advierte López Ferreiro) había sido siempre la figura humana. Cierto es esto en cuanto se refiere al conocimiento del dibujo del desnudo; pues en lo tocante á la interpretación de los ropajes, proporciones, expresión de los rostros y aun dibujo y modelado de éstos, parécenme los *ourives* de Compostela maestros quizá un poco rudos, pero enérgicos y originales. Y de tal modo lo creo así, que pienso que no sea fácil la confusión de las obras de este género trabajadas en Santiago, con las análogas de las restantes escuelas de orfebrería nacionales.

Todo esto debió ser tenido en cuenta por el Cabildo Catedral, cuando al proponerse la construcción de una gran Custodia, se la encargó á Ruy Fernández, *el Mozo,* no llegando á realizarse la obra, porque no en vano marchaba el gusto artístico por derroteros completamente opuestos á la tradición dominante entre los *ourives* santiagueses. Así, pues, el Cabildo se puso al habla con Antonio de Arfe, á la sazón en Orense, en donde se hallaba trabajando quizá la famosa cruz de aquella Catedral, y se firmó la escritura de contrato de la dicha Custodia en Abril de 1539, habiendo sido testigos los vecinos (¿plateros?) de Orense Luis Aguiar, Alonso Vital y Martín López de Ballesteros. En esta Custodia, como es sabido, comenzó Antonio de Arfe á usar la manera plateresca, según manifiesta su propio hijo en el libro de *Varia Commensuracion.*

En fuerza de apremios, y después de no pequeña serie de incidentes, entregó el famoso artífice la Custodia. Quince años empleó Arfe en tal obra, con no ser ésta de las mayores que construyera y que aún habia de construir. Obra exquisita, debió ejercer tal Custodia influencia grande entre los orfebres compostelanos, brutalmente tratados por el célebre leonés, quien hubo de rechazarlos por ignorantes, cuando el Cabildo escogió como perito á uno de ellos, para que en unión del elegido por Arfe, tasaran la obra. Justo es confesar que, ante Antonio de Arfe, su hijo y su nieto, solamente, y quizá con ventaja en cierto sentido, podían entonces oponerse los Becerriles, sobre

todo Francisco; pero si es cierto que los orfebres compostelanos no alcanzaban á igualarse con los citados, también es muy cierto que se podían codear, incluso con los más afamados de sus colegas de Barcelona, Toledo, Salamanca, Burgos, Sevilla, Zaragoza, etc. A la larga debió Arfe modificar su criterio, pues en 1558 ó 1560 aceptó el formar trinca con Antonio Rodríguez, platero santiagués, y Guillermo de Gante, también platero y vecino de Santiago, para dictaminar acerca de las obras del retablo del altar mayor de la Catedral, descrito por Morales en su *Viaje,* y fundido en el siglo XVII.

El relicario busto de Santa Paulina, que se custodia en la Capilla de las Reliquias, pone de manifiesto cuánto había variado el rumbo de la platería compostelana en pocos años y la maestría de aquellos *ourives.* Si todavía el rostro de este busto acusa cierta inocencia en el dibujo, en cambio ya las facciones ofrecen gran regularidad; pero en donde Jorge Cedeira *(el Viejo)* (1), autor de esta pieza, demuestra su gran valía, es en el cincelado y repujado del busto, en el de la peana, en los cabellos de la Santa y en la linda corona que le ciñe las sienes. Terminóse este busto relicario en 1552. No menos bello, dentro de su sencillez, es el brazo de plata que contiene uno de San Cristóbal (1577). La mano es un hermoso estudio realista, así como la manga bien plegada y lindamente cincelada. De este relicario habla también Morales en su citado *Viaje,* página 125.

Otro busto-relicario notabilísimo se debe á Jorge Cedeira, *el Mozo.* Revélase su autor en tal obra como uno de los más artistas y mejores artífices de su época. Representa dicho busto á cierta compañera de Santa Paulina, y como el anterior, se conserva en la Catedral compostelana. El rostro bien modelado (ambos bustos tienen rostro y cuello esmaltados) acusa un adelanto casi definitivo en el estudio del natural, así como el busto. El cincelado y repujado de la corona, de los sueltos cabellos, del justillo, mangas y gorguerín del corpiño, son de una ejecución admirable, y en el justillo hace alarde el artífice de un exquisito buen gusto, en el motivo decorativo, de pura cepa plateresca, que le exorna. El pedestal, más sencillo que el de Santa Paulina, se mira cincelado con finura sin igual y trazado con verdadera elegancia. Se le pagó la hechura á razón de sesenta reales la onza

(1) Son admirables y afamadas algunas de las alhajas que trabajó este platero, y principalmente las cruces, en las que sobresalía por la delicadeza de los repujados.

en 1.° de Julio de 1594. Todavía hubo otros tres Cedeiras, notables plateros, hijos y nietos de los que acabo de citar, llamados Luis, Jorge *el Mozo* y Duarte. De este último hablaré más adelante.

La obra en que ya demuestran los orfebres compostelanos completo dominio de la figura humana, es la hermosa estatua de San Clemente, Papa, que se guarda en la Capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago. A ese mismo tiempo, quizá un poco anterior, pertenece un vaso, de propiedad particular, que tiene admirablemente modeladas y cinceladas en el pie dos figuras de sátiros tenantes. Tal vaso, que en un principio me pareció trabajo francés, examinado con más detenimiento, lo creo compostelano por el carácter de ciertos detalles y el de la ejecución. Es joya digna de contarse entre las mejores que produjo la orfebrería española del siglo XVI.

Descollaban entonces los plateros Francisco Pérez, Rodrigo Pardiñas y Antonio Morales; de este último es la mencionada estatua de San Clemente, de plata sobredorada, cincelada y modelada de un modo exquisito. Según todas las probabilidades, la ejecución de tal efigie debió ser por el año de 1594.

Como nota curiosa citaré aquí la recogida en la colección de *Papeles sueltos*, núm. 169 del Archivo de la Catedral (1). En 1564 el platero Juan de Reixas encargó á su compañero de profesión Diego Fernández un portapaz y dos vinajeras como las que Alonso Fernández (hermano del que recibía el encargo) había hecho para el Convento de Antealtares: *En la Capilla Mayor de la portapaz á de llebar tres figuras: la vna la Trenidad y en la mano derecha de la Trenidad San Sebastián y en la esquerda San Vertolamé apostol y en la Capilla de arriba Dios padre, y todas tres las dichas figuras an de estar echas de cicel.*

Las alhajas figuradas eran tantas cuantas se encargaban. Ya en los últimos años del siglo XV, como he indicado en su lugar debido, se cubrían de figuras las piezas del mobiliario religioso, con profusión verdaderamente grande, como lo prueban la citada cruz de San Félix de Solovio y la notabilísima de la parroquial de Rus, partido judicial de Carballo, provincia de La Coruña. En el primer tercio del siglo XVI, tal decoración adquiere mucha importancia, pues las figuras se hacen mayores y de más relieve. Por entonces labró Jorge

(1) También la cita López Ferreiro en su *Historia de la S. I. C. de Santiago*, tomo VIII, pág. 367.

Cedeira, *el Viejo,* una magnífica cruz para la iglesia de Salomé (no existe), á juzgar por lo que se lee en la escritura de encargo de otra, para la parroquial de Santa Eulalia de Camba: *A de estar hecha al modo la haspa y Crucifijo, segun e dela manera e con los mismos labores y rromanos y avangelistas que hiço y esta hecha la Cruz de Santa María Salomé desta dicha ciudad.* De mediados de este mismo siglo XVI es el magnífico portapaz que figuró en la exposición retrospectiva de 1892 celebrada en Madrid, y que perteneció al Arzobispo Sr. Velázquez (1587).

Paso por alto una serie de notas referentes á obras ejecutadas durante el siglo décimosexto y comienzos del siguiente por los *ourives* de Compostela, para no apuntar más que algunos nombres (1): son estos: Francisco Pérez (1571), Bernal Madera y Enrique López (1584), Francisco Pérez, *el Mozo* (1570), Guillermo *de Gante,* famoso orífice establecido en Santiago hacia el año 1569, autor de varias notabilísimas cruces y otras alhajas y vasos sagrados de mérito excepcional. Creo que la cruz de San Adriano de Lorenzana es obra suya. Sebastián Felipe (de este apellido hubo en Santiago varios pintores) (1581), vivía todavía en 1624; Rodrigo Fernández (1545), de la dinastía formada por Diego y Alonso, arriba citados, y de los que siguen: Marcos Fernández (1565), Antonio Fernández (1568) y Diego Fernández (1567); Antonio de Ozon y Manuel de Araujo (1564), Juan de Goutriz (1537), Enrique López (1584), en 1610 trabajaba una cruz para la parroquia de San Martín de Callobre, Bernal Madera, *el Mozo* (1590), Francisco Pardiñas (1583 mencionado), Miguel Pérez (1593), en 1605 hizo un relicario de plata para colocar una reliquia de San Rosendo con destino á la Catedral de Santiago. Dicho relicario, que es muy sencillo, existe todavía. Jácome de Vargas (1552), Pedro Varela (1567), Jorge López, este platero ejecutó el relicario llamado de San Jenaro, que se guarda en la Catedral. Es pieza muy bella y en mi juicio se advierte en tal obra la influencia del renacimiento alemán (1612).

Aun cuando no toca sino de soslayo á la platería compostelana la historia de los hermosos púlpitos de bronce de la Basílica, ejecuta-

(1) La mayoría de estos nombres están inéditos, y los ha recogido en el Archivo del Ayuntamiento de Santiago mi querido amigo D. Pablo P. Costanti, archivero de dicho Ayuntamiento.

dos por Juan Bautista Celma (1), quien ya residía en Santiago en 1570 y seguía viviendo en la misma ciudad en 1607, quiero apuntar aquí, que los relieves ó *historias* del púlpito de la Epístola, los cuales representan pasajes de la vida del Apóstol, están trabajados en cobre á martillo y son obra digna de competir con los mejores que se hayan repujado en España en todo el siglo XVI. Estos relieves son de mano del platero Duarte Cedeira, según consta en una escritura de concordia fechada en Septiembre de 1584.

En 1616 se hicieron «otras andas nuevas» para conducir las reliquias en las procesiones. De estas *andas* formaba (y forma) parte un baldaquino también de plata, restaurado en siglos posteriores, pero que conserva todavía las columnas primitivas labradas al repujado y muy finamente por cierto. Además se construyó *una curiosa custodia con su beril* (?). En 1610, Don Felipe III regaló unos blandones ó *mecheros* de plata blanca de dos *varas* y *tercia* de alto, ejecutados en Madrid. Además hizo también donación de un relicario (que existe) de plata sobredorada con esmaltes, que contiene un hueso de Santa Margarita. Tal relicario recuerda fuertemente la manera y estilo de Jácome Trezzo. Años más tarde (28 de Julio de 1635) presentó el capellán de honor de Don Felipe IV, Licenciado Serrano de la Sierra, y en nombre de la Reina Doña Isabel de Borbón, y *por la deuocion grande que S. M. tiene al glorioso Apóstol Santiago, reconociéndole por Patrón único destos reinos y defensor desta Monarchia; y para que las armas del Rey Nuestro Señor en las ocasiones presentes se allen favorecidas con la proteccion del Santo Apóstol, abia querido recurrir á su favor enviarle a visitar con una rica ofrenda hes a saver una cama de plata con colgadura de de terliz tafetan.* (En esta cama había dado á luz la Reina al Príncipe Baltasar Carlos en 17 de Octubre de 1629.)

No fué el siglo XVII siglo de fortuna para la Arqueología y la Historia del arte. Importantes, más que importantes, singulares obras de la platería románica y ojival, ya citadas en estas páginas, se fundieron para construir el actual retablo y baldaquino de la capilla mayor de la Basílica. Perecieron entonces el *frontal* y la *tabula retro altaris* que regalara Gelmírez, y el *baldaquino* de Juan da Viña, con otras no menos interesantísimas piezas, únicas quizá en orificería y platería

(1) De este notable artista poseo curiosas noticias inéditas, recogidas por mi amigo D. Pablo P. Costanti y el que suscribe.

nacional. Pero si es deplorable la desaparición de semejantes obras y el gusto de las que habían de substituirlas, en cambio asombra el número, valor é importancia de las construídas á partir de la segunda mitad de la citada centuria y durante la décimaoctava: época brillante de la escuela de platería compostelana, que parece hallar en el estilo entonces dominante, la turquesa apropiada en que moldear su genio.

Entre las obras dignas de recordación de esa época, se cuentan algunas que aún subsisten. Una de ellas es la urna de Santa Susana, que firmó el platero Matías Vieites en 1684, y que costeó el Canónigo D. Andrés Loaysa. Es la tal urna una hermosa pieza de argentería, repujada bellamente á martillo, de amplia y elegante ornamentación de hojas. Por esos mismos años se hizo otra urna casi igual para depósito del cuerpo de San Cándido y que, como la anterior, se guarda en la Capilla de las Reliquias. Ejecutó dicha pieza, por mandato del Arzobispo Sr. Monroy, el platero milanés, vecino de Santiago, José Clemente. Competían con este artífice en el trabajo á martillo ó repujado, los santiagueses Antonio de Montáos, el cual estaba labrando al repujado, en 1694, las gradas de plata del nuevo altar mayor, José Morales y Juan Posse. En 1673 acordó el Cabildo construir la peana, la rosa ó aureola que ostenta el busto del Alfeo y el relicario llamado de Santa Rosa de Lima.

Fué el Arzobispo Monroy uno de los más ricos y espléndidos Prelados que rigieron la Silla compostelana. A él débense magníficas muestras del arte de la platería de su tiempo, desaparecidas gran parte de ellas durante la guerra de la Independencia. Una de las alhajas de verdadero valor artístico que, regaladas por el citado Arzobispo, se conservan, es el frontal de plata construído para la mesa altar del Apóstol. Todo él está repujado á martillo y decorado con ornamentación que recuerda el buen gusto plateresco; á trechos se halla dorado. En el centro ostenta las armas del donante. Tal alhaja la regaló Monroy el 27 de Octubre de 1695, y en 23 de Diciembre de 1697 terminaba el mismo platero Montáos las gradas que para el altar mayor ofrecía el magnífico Arzobispo Dichas gradas lucen también el escudo prelacial. Por su parte, el Cabildo encargó al mismo orífice el labrado de las restantes gradas. En 1693 había encomendado al milanés Clemente la obra de una esclavina argéntea para la efigie del Apóstol.

Por acuerdo del Cabildo Catedral de 30 de Octubre de 1687, se mandó que con las sortijas y pectorales que había en el Tesoro se hiciese un *beril de oro con piedras preciosas*. Por buscar piedras preciosas se defirió la obra hasta el año 1701. Esta alhaja, desaparecida en 1808, pesaba noventa onzas de oro, y al artífice (cuyo nombre se ignora) se le dieron un copón de oro antiguo, varios pectorales, una barra de oro y el de una mitra, cinco jacintos, 21 zafiros, 11 esmeraldas grandes, una sortija de oro con una esmeralda, 14 diamantes grandes, otra sortija con un zafiro, otra con una esmeralda, 181 diamantes más y cinco esmeraldas pequeñas.

Una de las manifestaciones más brillantes de la escuela compostelana, y en la que habia venido descollando desde sus primeros tiempos, era el trabajo en filigrana. Empleaban esta manera en muchas piezas del mobiliario religioso, como cajas de óleos y de Sagradas Formas, relicarios, coronas de imágenes, etc., pero, sobre todo, en la traza y adorno de dijes y alhajas de que gustaban no tan sólo la dama y el noble, sino también el simple menestral (1). La gente campesina hacía y siguió haciendo gran consumo de joyas de filigrana hásta ha pocos años, en que la bisutería tudesca y francesa, con sus pastas y vidrios relumbrones imitando piedras finas, dió al traste con aquella rama tan lucida y artística de la platería. Por otra parte, las medallas fabricadas á máquina ó simplemente por el procedimiento de la galvanoplastia, han substituído, con desventaja del buen gusto, aquellas medallas, conchas *d'os concheiros* y *santiaguillos*, que ya con la efigie del santo esmaltada, ya simplemente fundida y retocada á buril, pero orlada con preciosa orla de filigrana, se miran en nuestros dias como objetos arqueológicos.

Sobresalian, y aún sobresalen, los plateros padroneses en este género de trabajo. La delicadeza de los hilos, perlitas, cordoncillos, florecillas y demás elementos de decoración de las alhajas de filigrana, difiere en la santiaguesa de la padronesa. Es ésta más fina y sutil, y las formas mismas de los objetos son más delicadas que las que salen de los talleres compostelanos, si bien Padrón y Santiago pueden considerarse como formando una misma escuela. Cuando estudie (si tengo mimbres y tiempo) la orfebrería gallega, en general, ya apun-

(1) De filigrana eran muchas de las preseas pertenecientes al inventario que en las anteriores páginas copio.

taré algunos datos y observaciones respecto de las diferencias esenciales que se atisban entre los distintos centros de producción de este arte.

He mencionado ahora la filigrana porque, precisamente en el siglo XVIII, produjeron los plateros de Padrón y Santiago millares de pequeños relicarios, medallas orladas, *santiaguillos*, cajas para óleos y Santas Formas, coronas y marcos para imágenes, pendientes y aderezos (bellísimas joyas de las que muy pronto no quedarán ejemplares), botones y otros objetos de uso corriente. Recuerdo que en la parroquial de Mellid (provincia de Coruña) se conservan dos cajas para guardar Formas, de exquisita labor de filigrana, y en mi juicio procedentes de los talleres de Padrón, y por la traza, labradas en la primera mitad del siglo XVIII. Asimismo, en la tantas veces citada Capilla de las Reliquias, existen algunos objetos de filigrana; pero esta es santiaguesa, y en poder de varios particulares y aficionados, diminutos relicarios, aderezos y pendientes, trabajados durante el siglo XVIII y principios del XIX.

Tal era la labor que ocupó buena parte de los plateros de Compostela, y que en el primer tercio del siglo XVII sirvió de contrapeso á la crisis que hubo de atravesar la platería en toda Galicia, pues de ese tiempo no se encuentran apenas obras notables. Mas, á pesar de dicha crisis, seguían siendo numerosos los *ourives* en la ciudad del Apóstol, descollando de entre ellos Bartolomé de la Iglesia, habilísimo en el trabajo de las cruces.

Al emprenderse, en la segunda mitad de la citada centuria, las grandes obras de argentería señaladas más arriba, vuelve la escuela santiaguesa á recobrar todo su esplendor y sus maestros á mostrar su pericia. Á las apuntadas, hay que añadir los cubos de plata blanca, de puro gusto barroco, que para sostener los ciriales hizo Morales en 1635; las verjas de plata que á uno y otro lado del altar mayor cierran el paso al trasaltar; un copón de oro, también de gusto barroco y muy bello, ciertamente, que acredita como maestro admirable á Juan Posse (últimos años del siglo XVII), y otras alhajas no menos importantes. El magnífico Sagrario de plata que ostenta el altar mayor de la Basílica es obra del platero y vecino de Salamanca Juan de Figueroa, que lo entregó en Santiago en Julio de 1701.

Cito al autor de esta soberbia muestra del arte de la platería, y

he citado varias veces á Morales, porque ambos orfebres hicieron sentir la influencia de su manera y buen gusto, dentro del barroco nacional, á la totalidad de los artífices de la platería gallega. Habían transcurrido dos siglos, durante los cuales, los plateros compostelanos si produjeron obras dignas de gran encomio, sin embargo, éstas no rebasaban en mérito de lo corriente, y aún quedaban obscurecidas por las de otras escuelas del resto de la Península. El arte románico tuviera en los *ourives* de la ciudad del Apóstol, á juzgar por las descripciones y por las pequeñas muestras que de las obras por aquéllos producidas en tales siglos, han llegado hasta nosotros, intérpretes no superados por los de ningún taller monacal ni laico de Europa, si exceptuamos los puramente bizantinos. Del estilo ojival, si ya en descenso la escuela, todavía hemos podido examinar en estas páginas bellas muestras de una originalidad indiscutible; pero preciso es reconocer que ya tal estilo, y, sobre todo, el que le sucede, no encajan por completo en el sentimiento artístico de la región, como lo prueba, entre las demás artes, la Arquitectónica, no dejando apenas muestras notables de la existencia de los dichos estilos. En vano buscarán el viajero, el artista, el arqueólogo, templos ojivales y platerescos en Galicia. De ambas evoluciones, lo que existe es híbrido, y lo que no es híbrido, es de escasa importancia. Exceptuando la parte del gran conjunto de edificaciones de la Catedral de Santiago, llamada *el Tesoro*, cuya magna y bella fachada se debe á Gil de Hontañón, dos de los cuatro patios del Hospital de los Reyes Católicos y la portada del Colegio de Fonseca, lo restante de estos edificios y los varios que hacen de Compostela una de las ciudades más interesantes de España, ofrecen influencias retrospectivas curiosísimas, muy bellas y dignas de estudio detenido, pero que atestiguan la persistencia indicada ya en estas páginas, de un arte desaparecido en plena Edad Media.

Rafael BALSA DE LA VEGA.

(Concluirá.)

Los grandes retratistas en España.

III

DEL GRECO Á VELÁZQUEZ

Visto queda cómo el estilo formulado por Moro en los retratos produjo, á fines del siglo XVI principalmente, una rama lozana cultivada por sobresalientes pintores españoles, disciplinados al rigor de su perfección técnica, si bien fueran degenerando de unos en otros.

La perfección del detalle acabó por amanerar y empequeñecer aquellas obras, al igual que las demás de pintura producidas en España pasado el gran hervor del Renacimiento, incurriendo en el vicio en que han caido siempre las Artes, cuando se extingue ó adormece el impulso genial que las eleva á los mayores efectos.

Moriría el Arte si al llegar á estos estados no se estuvieran preparando entre tanto reacciones hacia lo sintético y grandioso, que dieran lugar á períodos presididos por otra idea y con nuevas fuerzas de vida. En su época, el detalle de Moro venció al toque magistral y sintético de las concepciones del Tiziano; quizá faltaron á nuestros pintores fuerzas y medios para seguirlas, sobre todo en el retrato, cuyas exigencias son tan imperiosas, pero no por eso dejó de haber quien lo reconociera y hasta acreditara entre nosotros, naturalizándolo definitivamente en el Arte hispano.

Ya hemos notado cómo vino á parar á la Catedral de Toledo el admirable retrato de Paulo III, del Tiziano. El Greco, al llegar á la imperial ciudad, encontróse con tan compendiosa obra, que hubo de sorprenderle y comprenderla mejor que otros, al venir de la propia escuela que la produjo. Su veneración debió ser tan profunda como constante, pues aquellas tonalidades las imitó en numerosas obras y aquella factura la acató en muchas ocasiones.

El Greco fué entre nosotros el verdadero aclimatador de los retra-

tos á la manera tizianesca; de él arranca la nueva savia que ha de nutrirlos en adelante substituyendo al estilo antiguo; á él se deberá la mayor realidad vital y psicologia en los retratados, prescindiendo para ello de tanto detalle en la indumentaria, que más servía para distraer que para dar importancia al personaje.

He aquí, pues, al Greco en el cumplimiento de la mayor misión que tenía que ejercer entre nosotros: sin duda la más sobresaliente, la más completa, pues en otros géneros nunca descuella á tanta altura.

La personalidad del Greco, reconocida como eminente por sus contemporáneos y resucitada por la crítica moderna, ha sido tan discutida que bien merece la desentrañemos con algún cuidado.

Hay que reconocer en este pintor un temperamento excepcional para su Arte, pero algo malogrado por deficiencias de sus medios expresivos; hay que admitir en él una ofstalmia que alteraba en gran parte su visión externa, tanto en el color como en la línea. Esta imperfección de su aparato visual está hoy por la ciencia perfectamente definida con el nombre de *astigmatismo miópico,* unido á cierta *retinitis pigmentaria,* muy frecuente en los miopes, que, conservando la visión central, disminuyen notablemente el campo visual, impidiéndoles ver los conjuntos de las cosas (1).

Por ello, cuando pintaba un cuadro pequeño, una cabeza sola, entraba perfectamente dentro de su cono óptico y la obra resultaba de una perfección maravillosa, sin aberraciones ni desentonos; pero cuando trataba de unir estos detalles parciales en un extenso conjunto, faltábale campo de visión y toda armonía escapaba á la unidad que debiera prevalecer en ello. Así todos los cuadros del Greco, en cuanto adquieren ciertas proporciones de tamaño, hay que admirarlos en sus detalles, pero no en su conjunto.

Quizá ayudaba á esto cierta predisposición ideal y étnica que en sí llevaba; mas por esto mismo resultaba intolerable para los demás lo que para él sería sin duda armónico y correcto.

El Greco era un artista oriental, venimos diciendo hace mucho tiempo. Era un pintor de cuadros de Grecia, de composiciones hieráticas, según el cánon de las del monte Athos, rehabilitado por su

(1) Tal es el parecer del eminente Doctor J. García del Mazo, del Instituto Oftálmico de Madrid, á cuya amabilidad debemos este diagnóstico.

perfeccionamiento veneciano. Sus tipos, sus petrificadas expresiones, sus aglomeramientos, delatan siempre este recuerdo originario. No tenía nada de helénico ni latino; era casi un semita; ya que no podía poner á sus cuadros fondos de oro, los llenaba de resplandores inverosímiles, sin gradaciones ni términos. La individualidad abstracta del Oriente, sin relación social ni panteísta, en él se imponía; por eso el retrato tenía que salir de sus manos más triunfante que todo otro género de pintura, concentrando en el rostro todo el interés y prescindiendo de cuanto pudiéramos llamar conviviente con la humanidad del modelo.

Hasta tuvo que desistir de aquel esplendor y lujo veneciano en los indumentos y exornos, pues la severidad exterior de los personajes españoles no le permitía lucir tales contrastes, ayudando también á esta severidad, rayana con la tristeza, la suya propia al encontrarse decepcionado en Toledo, adonde había acudido creyendo llegar á una Corte esplendorosa, hallándola, en cambio, como muerta repentinamente por los implacables desdenes del Monarca, de un Monarca más severo que amable y con el que nunca lograría entenderse.

Llegaba el Greco de Venecia y Roma, dejando toda aquella pompa y grandeza por acudir á la Corte de la nación que la Providencia parecía destinar para ser la nueva reina de los mares, y encontróse con una estrecha ciudad, tradicional y riquísima en Arte, pero sin vida ni movimiento y sin más autorizada entidad que la del Arzobispo y su Cabildo, cuya iglesia, que Navagiero había calificado de *La piu rica della Christiandat*, podía ser su único asilo, como así lo fué ciertamente.

No está aún determinado el motivo y fecha exacta de la llegada del artista á Toledo, ni él lo quiso declarar nunca; pero si retrató á D. Diego de Covarrubias, de edad de sesenta y dos años, como especifica el lienzo que de él existe, esto nos lleva á admitir la fecha de 1574 como la más probable de su llegada á España, y sin duda debería especiales atenciones y gratitud á tan importante personaje, cuando fué su retrato el primero quizá que pintó entre nosotros.

Esta predilección por los hermanos Covarrubias, á los que vemos figurar en otras obras capitales del Greco, nos sugiere la idea de la decidida protección que debieron otorgarle. Quizá D. Diego le cono-



Fotografía de M. Moreno *Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid*

FRAGMENTO DEL "ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ" EN TOLEDO

por El Greco

ció en Roma cuando le recomendaba el Cardenal Farnesio, y por mediación de su hermano D. Antonio, Canónigo de Toledo, debió entrar en relación con el Cabildo, y por ello con el Deán, D. Diego de Castilla, que le encargó los retablos de Santo Domingo el Real, valiéndole á seguida, por parte del Cabildo Catedral, el del lienzo de *El Espolio*, tan discutido, pero al cabo aceptado.

A D. Diego de Covarrubias, insigne personaje eclesiástico, Obispo que fué de Plasencia, llegando hasta ejercer el conspicuo cargo de Presidente del Consejo de Castilla, retrató varias veces, con roquete blanco y cruz al cuello, y del otro hermano, D. Antonio, poseemos igualmente varias semblanzas, debiéndose de haber pintado estos lienzos todo lo más por los años de 1574 al 1600. No serían éstos tan sólo los que hubo de ejecutar en sus primeros tiempos de estancia en Toledo.

No tenemos que seguir al Greco en toda su labor pictórica; por lo que limitándonos á los retratos, debemos partir para su mayor fama desde *El Entierro del Conde de Orgaz*, por el que la adquirió y afirmó con títulos sobrados.

Encargo piadoso de los testamentarios de aquel señor, parece fué empezado y terminado en el año 1586, resultando como el compendio de todo lo obtenido en el momento estético más culminante de su autor y respondiendo perfectamente á sus precedentes de escuela. Dispuesto á la manera de las pinturas de Grecia, el lienzo fué dividido en dos partes: una superior, de gloria, y otra inferior, de personajes terrenos con las cabezas en fila.

En la gloria colocó al Salvador, la Virgen y los santos, que recibían el alma, aquí corpórea, del Conde cristiano; en la tierra sus amigos, sus deudos, que presenciaban el prodigio de la aparición de los santos Agustín y Esteban, llegados á enterrar el cadáver del Conde D. Gonzalo Ruiz de Toledo, revestido con su armadura.

En la gloria, no muy luminosa, aparecen los bienaventurados ostentando parciales bellezas, aunque sin lograr producir un maravilloso conjunto; en la parte baja impera la imitación del natural, faltándole tan sólo la perspectiva aérea para que el efecto sea completo. Pero cada una de aquellas cabezas constituye el más acabado modelo á que puede llegar el pincel en su interpretación y expresión de la vida.

Todos ellos participan, sin embargo, de una palidez un tanto viliosa que les da aspecto ascético; los trajes negros que visten les convienen tanto por el luto como por la inquisitorial familia á que pertenecen; sólo los personajes eclesiásticos deslumbran por sus indumentos, extraidos para el caso del vestuario del Cabildo Catedral, entre los que aun hoy pueden reconocerse.

Difícil es determinar quiénes fueran los modelos allí tan admirablemente retratados; la indagación histórica sólo ha llegado á identificar á algunos de ellos: entre éstos se supone fuese el párroco de Santo Tomé, D. Andrés Núñez de Madrid, el sacerdote con capa pluvial que oficia en el sepelio, y el mayordomo D. Juan López el que en primer término, con sobrepelliz blanca, se admira del prodigio.

En el acompañamiento distínguese también la cabeza de D. Antonio Covarrubias, que tanta amistad profesó al artista, dispuesto éste siempre á mostrarle su agradecimiento, y también se estima como el hijo del Greco, el niño Jorge, el que arrodillado tras San Esteban lleva un cirio en la mano.

Sospéchase que el propio Domenico debió retratarse en tan importante obra, discrepando por esto los autores; pues mientras unos estiman como tal al que de frente aparece entre las cabezas del párroco y del mayordomo, fisonomía que se repite en éste y otros cuadros suyos, como en el *San Mauricio* de El Escorial, otros creen reconocer al autor en la expresiva cabeza que mira al cielo, por delante de D. Andrés Núñez.

Gran efecto causó aquella obra en sus días, al reconocer tan fielmente representados á todos aquellos personajes, acreditándose por tantos méritos como insuperable retratista (1).

Encargado en 1590 de la dirección de las obras del Convento de Doña María de Aragón, en Madrid, proporcionóle su permanencia en la Corte ocasión de ejecutar algunos otros retratos, comenzando por el del gran Pompeyo Leoni, que representó esculpiendo un busto del Rey Felipe II.

Por entonces debió pintar la mayor parte de los que figuran en el Museo del Prado (números 806 al 813), de personajes desconocidos

(1) Para el conocimiento de muchas curiosas particularidades de este cuadro, véase la tan documentada obra del Sr. San Román, *El Greco en Toledo*, página 34 y siguientes.



Fotografía de M. Moreno *Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid*

RETRATO DE UN MÉDICO
por El Greco
MUSEO DEL PRADO

casi todos, pero que deberían ser muy apreciados en la Corte cuando merecieron el ser conservados en el sitio real llamado Quinta del Duque del Arco, en El Pardo, donde los vió Ponz y de donde debieron pasar al Museo (1). El llamado de *un médico* (núm. 801), que reproducimos, figuró, no obstante, siempre en el regio Alcázar.

Lástima grande que sólo podamos reconocer entre ellos al antipático juez en la causa de Antonio Pérez, D. Rodrigo Vázquez, Presidente de Castilla (núm. 808); pues entre los otros quizá exista el de algún personaje de primera línea en su tiempo, tales como aquel *caballero de la espada,* verdadero Cruzado de su Dios y su honor, y aquel melancólico hidalgo (núm. 806), que tan poco le falta para desvanecerse al calor de sus idealismos, prodigio de conclusión y expresivo carácter.

Pero de todos los que ejecutó en Madrid ninguno más suntuoso ni notable que el de su gran amigo y defensor F. Félix Hortensio Palavicino, prodigioso humanista viviente, que á los siete años de edad traducía el latín y el griego, poeta y orador sagrado elocuentísimo, pero tan ampuloso y un tanto mundano que toda su persona respiraba suntuosidad y elegancia.

Gran amigo y favorecedor del Greco premió con sonetos y ditirambos la esmerada labor de su retrato, que Palomino estimaba como el más eminente de su autor, siendo, en efecto, de los que lo elevan á mayor altura (2).

Aún Ceán consigna que en el Palacio del Buen Retiro tenía en las galerías varios retratos de Reyes y personajes, sin duda alguno de ellos el de El Louvre, que más parece actor de comedia con corona que Monarca antiguo, aunque como pintura sea maravilloso.

De vuelta en Toledo, para no salir de ella en el resto de sus días, consagró los pinceles á ilustrar sus templos y cumplir los encargos que principalmente recibía de personajes eclesiásticos.

Por estos años, en 1594, murió el Arzobispo Quiroga, del que había hecho el retrato que se guardó en *El Refugio,* por él instituído, y hacia el de 1598 debió ejecutar el del Cardenal Niño de Guevara, amante

(1) V. Ponz, *Viaje por España*, tomo VI, pág. 163: existía también allí la *Barbuda de Segovia*, por Moro.

(2) Véase Cossío: *El Greco*, pág. 139.

de la Pintura y gran admirador suyo, el más suntuoso, sin duda, que salió de sus manos (1).

Formada la génesis entre nosotros de estos retratos de Príncipes de la Iglesia, bien podemos decir que del de Paulo III, del Tiziano, en Toledo, debemos pasar al del Cardenal Niño de Guevara del Greco, para concluir con el de Inocencio X de Velázquez, entre los que se nota un verdadero parentesco y una competencia de méritos en trinidad tan eminente.

El retrato de Palavicino y el del Niño de Guevara son, sin duda, los más sobresalientes del Greco; en este último las galas de su pincel lucen en forma vibrante é insuperable. Desgraciadamente, de ambos hemos sido expoliados, acreditando hoy los méritos de su autor muy lejos de nosotros. Guardemos el pudor de los nombres de la codicia que los entregaron y castiguemos con el silencio la vanidad de sus poseedores.

El último de sus retratos en Toledo parece fué el del Obispo Tavera, fundador del Hospital de San Juan de Afuera, de aquel humilde Prelado que nunca se prestó á lo que consideraba vanidad mundana, pero del que Berruguete debió sacar su mascarilla para colocarlo como dormido sobre su tumba, dando al mármol toda apariencia de realidad al esculpir también en él su testamento artistico.

El Greco, impresionándose en estos motivos, lo ofreció redivivo sobre el lienzo admirable que aún hoy figura en el presbiterio del templo, y que por la falta de la presencia del modelo adquirió el carácter de aparición evocada por el genio.

Ignórase cuándo y dónde ejecutara el tan vibrante del pintor, que hoy figura en el Museo de Sevilla, procedente de la galería del Duque de Montpensier, y cuya personalidad no queda aún completamente identificada. Quién lo ha creído el hijo del artista, el arquitecto y pintor Diego; quién el propio Domenico, sin aducir ninguno fundamento decisivo para ello.

A nadie hemos oído emitir una opinión que ofrecemos también gratuitamente, pero que nos la sugiere el examen de la vida del maestro. ¿Será el de «aquel muchacho de toda su satisfacción», educado en su taller, de aquel Tristán que recomendaba á los Jerónimos de

(1) Véase Cossío, pág. 420.



Fotografía de J. Lacoste. Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

RETRATO DE UN PINTOR
por El Greco
MUSEO DE SEVILLA

la Sisla para que ejecutara los encargos que él ya se excusaba de cumplir, y á quien después reprendía por lo poco en que estimaba su propio trabajo? Pues, aunque no sea muy muchacho el retratado, bien podía considerarlo como tal el viejo Domenico, cuando lo recomendaba para que le substituyera, demostrando por esto su gran aprecio, expresado también al hacerle su retrato.

Otros muchos pintó el Greco, contando el Sr. Cossío cincuenta en total, en su notable obra sobre tan interesante autor; pero desde entonces acá ha aumentado el número de los conocidos; casi todos de hombres, pues los encantos femeninos no fueron los mejor interpretados por tan reconcentrado artista.

Pasa, sin embargo, como suyo el precioso é interesantísimo de *La dama del armiño,* que parece representar á su toledana amiga (1), pero no habiendo podido hacer el examen de tan extraño cuadro no nos atrevemos á emitir opinión alguna sobre el mismo. Otros familiares en que figuran mujeres no presentan en verdad atractivas bellezas.

También han aparecido en estos últimos tiempos algunos en miniatura, de gran perfección, como era natural, dada la miopía que afectaba á su vista.

Tan original y sobresaliente artista tenía que ocupar por derecho propio un lugar preeminente en el estudio que hacemos, pero no debe envanecerse la erudición moderna de haber reconocido primeramente sus méritos. El Greco fué estimadísimo en su tiempo, si bien su permanencia en Toledo le privara de figurar entre los más halagados en sus días. Su amargado carácter lo retrajo de la Corte, pero cuantos lo conocían lo estimaban en sumo grado.

Tratadistas de su tiempo, tan rigorosos como Pacheco y Carducho, se rinden ante el efecto de sus cuadros, entonces, sin duda, más intenso, debiendo sintetizar su crítica con aquellas palabras epigráficas del P. Sigüenza, al decir que «á cambio de ciertas extravagancias hizo cosas excelentes».

El estilo del Greco impresionó á varios pintores españoles, que más ó menos conscientemente trataron de imitarlo, considerándose por ello como sus inmediatos discípulos á Tristán y á Mayno.

Del primero sólo se consigna el retrato del Cardenal de Toledo,

(1) Véase San Román: *El Greco en Toledo*, pág. 15.

D. Bernardo de Sandoval, entre los demás de Arzobispos de la Sala Capitular en la Catedral Primada, y al segundo se viene atribuyendo el que posee el señor Marqués de Cerralbo, que reproducimos, y en el que se nota gran acatamiento á las máximas del maestro, aunque sea más equilibrado que los suyos, careciendo además de aquellos exóticos acentos que se patentizan siempre en los del cretense. Por ello lo presentamos como castizo ejemplar de retrato español antiguo. Asimismo lució Mayno sus condiciones de excelente fisonomista en el cuadro de la *Alegoría de la recuperación del Brasil por D. Fadrique de Toledo*, núm. 885 del Museo del Prado.

A alguno de estos autores pudiéramos aplicar el retrato identificado como de D. Antonio de Acuña, Conde de Uceda, que figura en las salas de los Condes de Valencia de Don Juan, en el Museo Arqueológico Nacional, pues por su estilo entra perfectamente en el grupo y momento artístico de los retratos españoles que ahora nos ocupan.

El retrato seguía tomando incremento en el arte hispano, tanto aislado como formando composiciones de carácter conmemorativo ó representación de hechos y personajes verdaderamente históricos.

En este mismo sentido iconográfico debemos considerar como de mérito sobresaliente aquella notable obra pictórica, que hoy ya podemos volver á contemplar entre nosotros, debida al pincel del insigne Antonio de Pereda, pues tal calificativo merece este artista que floreció con gran prestigio en la corte, y por el que sentimos una predilección marcada.

Oriundo de Valladolid, vino á Madrid muy joven, cuando fué trasladada aquí de nuevo la Corte por Felipe III, y favorecido muy especialmente por el Marqués de la Torre, arquitecto mayor de Palacio, á él debió sin duda que el Conde-Duque le encargara el cuadro del *Socorro á la ciudad de Génova por el segundo Marqués de Santa Cruz*, en 1625, que figuró en el gran Salón del Buen Retiro, al lado de los *Lanzas* y los demás de los mejores pintores de su tiempo.

Tan notable cuadro, del que hacen relación cuantos se ocuparon del artista y de los que decoraban el Salón, fué llevado á Francia



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

FR. JUAN B. MAINO

Retrato de personaje desconocido

(COLECCIÓN DEL MARQUÉS DE CERRALBO)

por el General Sebastiani, permaneciendo después mucho tiempo en paradero ignorado. Hoy, gracias al desprendimiento de su último comprador, el Sr. Nemes, de Budapest, podemos contemplarlo de nuevo entre nosotros y reconocer sus grandes méritos.

Asombra considerar que esta obra puede ser de un autor novel, pues ofrece tales excelencias de pincel, tal seguridad y maestría en su concepción y ejecución y tales alardes de paleta en sus detalles, que bien se comprende la sorpresa con que fué recibida en su tiempo.

La escena que Pereda quiso representar fué la que se ofreció á las puertas de Génova cuando en aquella guerra, llamada de la Valtelina, cercada por los franceses al mando del Duque de Saboya, apareció el segundo Marqués de Santa Cruz, D. Alvaro de Bazán, de igual nombre y valor que su padre, mandando una escuadra de noventa velas, é hizo que los contrarios levantasen el cerco y dejaran libre á la ciudad italiana; episodio de la triste historia de aquella nación que aún padecía su falta de unidad política, tan cara para ella durante tantos siglos.

El Dogo de Génova, que conservaba una sombra de su autoridad antigua en la República, recibió á su libertador y aliado en forma parecida á como lo representó Pereda, ejecutando éste con tal motivo tan magistral obra, interesante no sólo por sus grandes méritos artísticos cuanto por su iconografía, por la propiedad histórica de los trajes y armas, tan fielmente representadas, que aún se pueden reconocer en las que hoy se conservan (1). Poco importa que en el fondo no trazara el panorama exacto de la ciudad que desconocía.

No es fácil determinar quiénes sean los personajes que acompañan á los protagonistas, pues Céspedes, tan puntualizador en su *Historia de Felipe IV* de los que intervenían en las empresas, sólo nombra en ésta, á más del Marqués de Santa Cruz, á D. Gabriel de Salazar, capitán de un tercio auxiliar, que bien pudiera ser el que de perfil aparece. Palomino sólo dice que son retratos de personas conocidas.

Encargado Pereda con otros pintores de formar la galería icono-

(1) La armadura que lleva del Marqués de Santa Cruz existe en la Armería Real. Según la autorizada opinión del Sr. Florit, es la de Felipe II, con la que le vistió Moro, en el retrato de El Escorial citado, *conforme andaba en San Quintín.*

gráfica de los Reyes de España en el Palacio Real, de la que daremos á su tiempo debida cuenta, ejecutó el del Rey godo Agila, de cuerpo entero, y que ha venido á parar al Museo de Lérida, donde hoy figura, al que habrá que añadir otros dos más compañeros que, según noticias, existen en la Universidad de Granada; pero estos retratos, como otros muchos de varias galerías, fueron puramente convencionales.

A Eugenio Caxés (1577-1642) hay que reconocer especial talento para ello al ejecutar el hermoso cuadro de la *Defensa de Cádiz, atacada por los ingleses, por D. Fernando Girón,* núm. 656 del Museo del Prado.

En este gran lienzo, el interés iconográfico predomina sobre el histórico. Es más bien una apoteosis de aquellos heróicos personajes, que una representación del hecho conmemorado.

D. Fernando Girón, impedido y enfermo, es conducido al lugar del combate, y desde su silla lo dirige, rechazando á los ingleses, gracias á sus acertadas disposiciones. D. Diego Ruiz, Teniente de Maestre de Campo, recibe de pie sus órdenes, y detrás de éste, el Corregidor de Jerez, Luis Portocarrero, conversa y delibera con el Duque de Fernandina, con el de Caprani y con Roque Centeno. El caballero que está detrás de D. Fernando Girón, es reputado generalmente como representando al Duque de Medinasidonia, gran auxiliar de la empresa.

Este cuadro, con otros semejantes, tales como el perdido del *Marqués de Cadereta mandando una flota,* del propio autor, formaban la decoración del Salón de Reinos en el Palacio del Buen Retiro (1).

En este mismo sentido iconográfico hay que considerar los demás cuadros de asuntos históricos que llegaron á decorar el principal salón del Palacio del Buen Retiro, y entre los que figuraban, á más de los Caxés consignados, los dos de José Leonardo, el *Marqués de Spinola recibiendo las llaves de la plaza de Breda,* que después habría de tratar el gran Velázquez de manera muy distinta, pero en el que tuvo que retratar al protagonista y al Marqués de Leganés, este último con singular carácter, y el de la *Toma de Acqui por el Duque de Feria,* cuya fisonomía nos inspira gran confianza en su parecido.

(1) Véanse artículos del Sr. Tormo en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, año de 1911.

También Vicencio Carducho demostró sus condiciones como retratista del Duque de Feria en los dos grandes cuadros en que le representó, de la *Expugnación de Rheinfeld* y *el Socorro á la plaza de Constanza,* y en el de la *batalla de Fleurus,* donde representó con enérgico pincel á D. Gonzalo de Córdoba, bisnieto del gran Capitán, dirigiéndola, teniendo que conceder iguales méritos á Félix Castelo respecto á D. Fadrique de Toledo en su *Desembarco en la bahía de San Salvador* y en el de *D. Juan de Haro rechazando á los holandeses en Puerto Rico.*

Presentásenos asimismo por esta época, como consumado retratista, Fr. Juan Rizi (1595-1675), hermano de Francisco, del que es sobresaliente el de D. Tiburcio de Redin y Cruzat, aquel apuesto Maestre de Campo de la infantería española, que efecto de sinsabores producidos por su dependencia del virrey de Pamplona, profesó de capuchino por el año de 1637, pasando después misionero á América, donde murió en 1650; tal consta por la inscripción que lleva al pie tan gallarda imagen, por lo que nos queda perfectamente identificada y biografiada la persona que representa.

Lo único que no dice la inscripción es precisamente lo más interesante; el nombre del autor del cuadro, lo que ha dado lugar á diferentes opiniones, habiendo sido atribuido en los Catálogos del Museo á J. B. del Mazo; pero que hoy, con más depurado criterio, se aplica á Fr. J. Rizi, resolviéndose así el cálculo de la edad en que pudo ejecutarlo su autor, no habiendo por ello dificultad en admitirlo como copia directa del natural, siendo el epígrafe lo que pudo ponérsele después. Debiendo de haber sido pintado este cuadro en Cataluña hacia el año 1635, se llega á reconocer en él, por la comparación con otras conocidas obras de Fr. Juan Rizi, aquel *estilo abreviado* que notaba Ceán en las obras de este pintor; y aunque por su edad resulta un contemporáneo de Velázquez, más que discípulo de éste, pudiéramos estimarlo, por sus tendencias manifestadas desde sus primeras obras, quizá sugeridas por su maestro Mayno, discípulo á su vez éste del Greco, como un precursor, un adivinador de aquella manera velazqueña de interpretar la visión del natural. Nada, sin embargo, sabemos de la procedencia de este cuadro (1).

(1) Véase Beruete: *The Schoal of Madrid,* pág. 159.

Injusto sería omitir los nombres de otros ilustres retratistas de este tiempo, cuyas obras, si pudieran descubrirse, formarían la patente más gloriosa de su fama.

Aún se conservan memorias, pero no obras, de un pintor llamado Pedro Vidal Antonio, el que, según documentos que obran en Palacio, no solamente retrató al Rey Felipe III, obra que le valió la cantidad de mil y quinientos reales de plata, sino también al Príncipe heredero, después Felipe IV, poco antes de subir al Trono, en 1617, así como al Príncipe Victorio de Saboya (1).

A Fr. Agustín Leonardo, que algunos confunden con Jusepe, dedicó D. Gabriel Bocángel, cronista del Rey Felipe, un soneto al retrato que le había hecho, en el que lo equiparaba con su viva persona, pues ante él se haría difícil determinar «cuál el pintado es ó cuál el vivo».

Otro modesto artista, Fr. Juan de la Miseria, se ejercitó también entonces con más piedad que acierto, según parece, en la representación de la figura humana; napolitano de origen, peregrino á Compostela, eremita en Hornachuelos de Córdoba, discípulo de Sánchez Coello y profeso carmelita, relacionóse con conspicuas señoras de la Corte, entre ellas con D.ª Leonor Mascareñas, en cuya casa hizo el retrato de Santa Teresa, y aunque Palomino dice con enfónica frase que la santa lo permitió por obediencia á su confesor, no parece quedara muy satisfecha de la obra, según aguda frase que se le atribuye.

En la provincia de Córdoba, en Bujalance, floreció también un eminente retratista, Antonio Contreras, discípulo de Pablo de Céspedes, tan excelente para los retratos, que algunos señores cordobeses hacían el viaje á la villa de su domicilio para ser por él retratados. En Córdoba hemos visto algunos excelentes que pudieran ser de su mano.

Bien podemos cerrar este período de retratistas citando á Juan Vanderhamen, elogiado por Lope de Vega, aunque para los críticos de su tiempo adoleciera de cierta sequedad de colorido, como en efecto se nota en los retratos que de él conocemos.

Pero el que realmente formó el lazo de unión entre los castizos retratos españoles y los que había de realizar el coloso del género, el gran Velázquez, fué el propio Pedro P. Rubens, que cuando estuvo

(1) Véase Madrazo: *Viaje Artístico*, pág. 81.

por segunda vez en España, retrató repetidas veces al Monarca y personas reales, de los que aún algunos lienzos se conservan.

El principal de ellos fué uno ecuestre del Rey Felipe IV, que lució en el Salón de los Espejos del Alcázar, al lado del de Felipe II, del Tiziano, de la *Expulsión de los Moriscos*, de Velázquez, y tantos otros escogidos entre los mejores. Este lienzo pereció en el incendio del Alcázar en 1734, con otros cuya pérdida aún es llorada De los otros más pequeños, hechos entre nosotros, recordamos el Felipe IV, de medio cuerpo, de la Pinacoteca de Munich, contando además, en la nuestra, con el incomparable de María de Médicis (núm. 1.685), sin duda el más sobresaliente de cuantos salieron de sus manos, aunque este último no lo ejecutara entre nosotros, ni se tenga noticia de donde vino.

Rubens se aisló del trato de los pintores españoles, admitiendo sólo la amistad con Velázquez; éste, joven aún, sacó gran provecho de los consejos del maestro; por él marchó á Italia; por él se inició en muchos secretos del color que habían de serle tan provechosos, pero su mérito obscureció al de todos, y al encontrarnos ya con su nombre, hay que poner punto para tratarlo en capítulo aparte.

Antes de terminar éste nos parece oportuno dar cuenta de la aplicación que tuvieron los pinceles de ciertos artistas distinguidos en el retrato, aunque bajo un aspecto el menos á propósito para demostrar sus aptitudes, por lo que hubieron de resultar sus obras bastantes deficientes.

En aquellos días formáronse en Madrid varias galerías iconográficas. La principal de ellas fué la de los Reyes de España en el Palacio de los mismos, para la que se ejercitaron los pinceles de varios artistas, si no de primer orden, de aquellos que comenzaban á adquirir alguna fama, por encargo del Conde-Duque de Olivares, unos en el Alcázar y otros en el Palacio del Buen Retiro.

Vicencio Carducho ejecutó el del primer rey visigodo Ataulfo, siendo, después de los de Pereda, encomendados los restantes de aquella Monarquía á Diego Polo, pintor burgalés, discípulo de Patricio

Caxés, al que debió sin duda este encargo. Su hijo, del mismo nombre, ejecutó los de Ramiro II y Ordoño II; dice de él Ceán que algunos de sus cuadros fueron celebrados por Velázquez, y que á no haber muerto tan joven hubiera sido uno de los mejores pintores de la Corte.

Francisco Fernández, un discípulo de Vicencio Carducho, fué asimismo escogido para ejecutar algunos de estos retratos hoy desaparecidos, muriendo joven aún en riña contra su amigo Francisco Varas, maestro de primeras letras.

También Francisco Camilo ayudó á completar esta galería regia, pintando, á la edad de veinticinco años, algunos lienzos al óleo de los que Palomino cita; los de Don Alonso VI y su nieto el VII del mismo nombre; el de Don Juan II y Don Enrique IV, y en la alcoba del Rey, Don Silo y Doña Adosinda, y en otro lienzo, Don Fruela y su mujer, la Reina Doña Munia, todos éstos en el Palacio del Buen Retiro. Arias Fernández representó, según Palomino, á Alfonso VI y Doña Urraca, y además los de Carlos V y Felipe II.

¿De cuál de estos autores serán los que aparecen en nuestro Museo del Prado con los núms. 632 y 633 modernos? Difícilmente podría determinarse. Atribuídos generalmente á Alonso Cano, no acabamos de ver en ellos los caracteres de su tan delicado como valiente pincel, ni la nobleza que sabía imprimir á sus personajes. A Arias de Miranda, antes de amanerarse, pudieran atribuirse, observando la «diestra y larga manera de pintor de gran fuerza» que en ellos se nota; pero sean de quien quiera, si todos eran como los que vamos conociendo, poco sintieron nuestros pintores la majestad de la realeza.

Interés especial inspira también la colección iconográfica formada por D. Ambrosio de Spínola, de sus Generales y Maestres de Campo, hoy la mayor parte en el Senado, constituída por 34 grandes lienzos, de los que entre los ecuestres sólo se han identificado los del primer Marqués de Balbases, ó sea el propio Spínola; el de su hijo Felipe, primer Duque de Sexto, y el de D. Diego de Lassevere (1), apareciendo entre los de figura sola los más famosos capitanes de aquel tiempo.

También debieron constituir galería iconográfica de especial inte-

(1) Véase «Catálogo de la Exposición de retratos de 1902», números 337 y 499.

rés los de la colección del Consejo de Indias, pero éstos sólo en busto, de los que creemos ver un resto de ellos en el de Colón, el de Hernán Cortés, Pizarro y otros que figuran hoy en varios Centros.

Ahora, pues, si en el siglo propiamente del Renacimiento los nombres de un Tiziano y un Moro compendiaban entre nosotros las dos tendencias que en el género del retrato se desarrollan, en el XVII encuentran aún representantes que con opuesto efecto las cultivan; pues mientras la de Moro se va debilitando con sus imitadores, la del Tiziano, gracias al Greco principalmente, se acrecienta y fortalece de conformidad con el sentido realista que en todas las manifestaciones artísticas se iba suponiendo, efecto de aquella amplia visión sintética exclusiva de la mente europea, capaz sola de elevarse por la propia observación y la experiencia á los más altos conceptos del antropomorfismo.

Tal es el cuadro que ofrecía la pintura de retratos entre nosotros cuando vino á sublimarla con los mayores méritos el gran genio que en ellos no ha sido superado, pero preciso era que existiese tanto ejemplo de observación y tanteo para que éste sobre tan sólida base pudiera darnos la fórmula definitiva de lo que debe ser la imagen exacta del sér viviente, interpretada en su mayor compenetración posible con el medio en que vive y la naturaleza de que forma parte.

N. SENTENACH.

(Continuará.)

NOTA BENE

El redactor encargado de dar cuenta de las publicaciones extranjeras en *The Burlington Magazine*, la emprende duramente contra mí, en uno de los últimos números, al citar el artículo anterior á este hoy publicado, por entender que debía á la señora Celia Nutal el descubrimiento de quiénes fueran las inglesas retratadas por Moro, que figuran en nuestro Museo del Prado, habiendo cometido por ello la incorrección de no declararlo así.

Mucho sentiría se molestase por esto la señora Nutal, á la que debo los mayores respetos y atenciones, pero al explicar lo ocurrido comprenderá que no soy culpable de tal delito.

Apareció esta señora, hace meses, en el Museo Arqueológico en los momentos en que se hacía la reinstalación de la sección americana en los salones á que había quedado reducida, y bien puede decir que todas sus indicaciones, discretísimas, como resultado de sus profundos conocimientos sobre el americanismo, fueron atendidas y tomadas en consideración y aprecio.

Incidentalmente me habló de que tenía que ir á Zafra, pues le interesaba mucho todo lo relativo á la señora Harinton y á su prima la Duquesa de Feria, cuyos retratos por Moro creía que figuraban en el Museo del Prado. Nada más hablamos del asunto, que para mí era completamente conocido.

Quizá debí no pecar por tan callado en aquel momento, pero como precisamente tenía ya en la imprenta el original que tan pronto habría de aparecer, no le pedí ninguna explicación, que pudiera haberse estimado al cabo como indagatoria, ni sentí gran contrariedad por ello.

Desde que en 1906 publiqué los pliegos correspondientes á mi obra *La Pintura en Madrid*, hice ya referencias de la relación de Argote de Molina, y transcribí la parte dedicada á los retratos que había en El Pardo (pág. 45), relación que por cierto vi después publicada como inédita en una Revista extranjera. En ella aparecían juntos los retratos de «Madame Margarita, inglesa» y «Milora Dormer, inglesa, Duquesa de Feria».

De la estancia y vicisitudes de estas señoras en Zafra tenía noticias hacía muchos años: lo sabía por Ponz, que transcribe el epitafio de Margarita Harinton, en el tomo VIII, pág. 185 (edic. de 1778), y por el Sr. Vivas y Tabero, que también lo transcribe y comenta en su obra *Glorias de Zafra ó recuerdos de mi patria* (1901), en su pág. 215; y, últimamente, por el *Catálogo monumental de la provincia de Badajoz*, por el Sr. Mélida, que había tenido que leer, con toda detención, al haberme tocado el ser ponente para su informe, y en el cual el señor Mélida ilustraba y comentaba la buena fotografía que de la estatua y el epitafio había sacado.

La asociación de estas señoras, con las retratadas por Moro, del Museo, no requería ser un lince para haberlo sospechado y hasta aceptado, dados estos antecedentes, y estando interesado en ello.

Vea, pues, el redactor del *Burlington Magazine* cómo al ocuparme

de este asunto no me podía «expresar como de cosa cuya información debiera á otra persona», como él dice, pues hacía años que estaba al tanto de todo ello, admirando yo, por mi parte, su penetración para notar tal circunstancia, y no otras que debiera haber estimado.

Sólo pudiera decirse que faltaba el distinguir entre sí las dos señoras retratadas, pero esto, á más de lo que yo ya pensaba, lo encontré tan resuelto y corriente, debió ser tan reconocido por todos, cuando la señora Celia examinó los cuadros en el Museo, que hasta el dependiente que me vendió la fotografía sabía distinguirlos y reconocerlos.

Y, sin embargo, aún le guardo un secreto á la señora Nutal: un detalle que ella observó por vez primera en el retrato de Mme. Margarita, y que por esto se lo reservo y no revelo.

Quizá lleguen estos renglones ante su vista, y si esto ocurre, sepa también, que sus dudas y sospechas sobre los vasos de la colección Oñate que tanto llamaron su atención en el Museo Arqueológico, pueden hoy darse por dilucidadas; pues gracias á un acaso ocurrido, á ese acaso tan oportuno ó inoportuno, según se mire, después de tanto trabajo como se tomó para clasificarlos, hoy puedo asegurarle que sólo son americanos los correspondientes al grupo de los que calificó con tanto acierto, como de Guadalajara de Méjico, pues todos los demás son peninsulares, completamente españoles, según he tenido ocasión de comprobar en expedición que he emprendido este verano exclusivamente con este objeto, llegando en mis viajes, por cierto, hasta muy cerca de Zafra. Creo que será noticia que me estimará le comunique.

No vale además la pena de que el articulista se enfade tanto conmigo por cosa de tan poca relativa importancia. Estoy tan acostumbrado á verme redescubierto en mis propias apreciaciones, que más me produce sonrisa que enojo el observar la codicia con que persiguen muchos estos detalles.

Si fuera á anotarlos contaría cosas peregrinas, y solamente he protestado de ello por la nota humorística puesta al texto de la pág. 94 de *La Pintura en Madrid*, por la que cedía todos mis derechos.

Pero al César lo que es del César. No es cosa de frustrar las ilusiones de una señora que de tan buena fe venía á hacer sus descubrimientos. Sepan, pues, cuantos esta nota vieren, cómo la señora Celia Nutal, por sus propios estudios, seguía una huella muy certera al relacionar los retratos de Moro del Museo del Prado con las señoras tan amigas que figuran en la iglesia de Santa Marina de Zafra...; pero á las que ya tenía el gusto de conocer mucho antes que á ella.

Aprovecho esta ocasión para salvar una errata que se deslizó en el artículo, por la que se altera el sentido del epitafio. Donde dice (pág. 108) «cuando le *faltaron* tantos títulos de nobleza», léase, cuando le *faltaran*, etc.

El Maestro Egas en Guadalupe.

UNAS PALABRAS DE INTRODUCCION

El trabajo de investigación histórica que van á leer á continuación los lectores, comunicado por mí, en extracto, á sabios extranjeros como Mr. Bertaux, Catedrático de Lyón, y el Dr. Mayer, de Munich, ilustres historiadores del Arte ambos, ha sido calificado, como yo ya pensaba, de notabilísimo entre los más notables descubrimientos histórico artísticos. Es Anequín Egas Coiman, no sólo un distinguido arquitecto en Toledo (que es lo que de él sabíamos), sino, así en Guadalupe como en Toledo mismo, acaso el más grande de los escultores flamencos de pleno siglo XV que desde ahora podrá conocerse, y desde luego, por su larga residencia en España, uno de los nombres que van á ser más prestigiosos en la Historia de la Escultura Española. Pero el descubrimiento hecho en Guadalupe ofrece además la singularidad, quizá única en Europa, en lo referente á un gran escultor, del Norte éste, de ofrecérsenos á la vez y subsistentes, estas tres cosas: los contratos, los dibujos originales para ellos y la obra escultórica acabada correspondiente.

Firman este trabajo de investigación las modestas firmas de dos frailes de San Francisco, los rebuscadores de aquella ruina de archivo, los paleógrafos atinadísimos de la lectura de los hallados documentos, y los entusiastas obreros en la restauración y repristinación (pura y sin amaños de restauración) de parte de aquellas encaladas y sucias á la vez que hermosísimas esculturas. La humildad franciscana les llevó al empeño de que fuera yo quien aprovechara y me diera el gusto de publicar el descubrimiento. Cuando en los últimos Carnavales visitaba yo otra vez el maravilloso Guadalupe de mis recuerdos, necesité todo calor, y la ayuda de mis compañeros de excursión, y la autoridad moral del cabeza de ella, D. Antonio Maura, para, sin convencer á los dos buenos frailes, lograr que el Prior les impusiera la orden de ser ellos, y bajo su firma, quienes tuvieran la gloria, que merecían, publicando el descubrimiento; yo les ofrecí las páginas de nuestro Boletín, *seguro de la benévola acogida de nuestro querido Presidente, D. Enrique Serrano Fatigati, que la ha dado gustosísimo, á la vez que les ofrecí prestarles los elementos bibliográficos*

que necesitaran para conocer cuanto sabíamos y medir bien cuanto de Anequín Egas ignorábamos antes del descubrimiento.

Cuando en 1905 visité yo por primera vez Guadalupe, y cuando en 1906 redacté mi modesto y afortunado libro "El Monasterio de Guadalupe y los cuadros de Zurbarán", algo de rebusca hice en el desmantelado y semiperdido Archivo, que, como la magna Biblioteca y otras riquezas muebles del más rico, poderoso y artista de los Monasterios españoles creados antes de El Escorial—hijuela suya, en particular en las industrias artísticas de la miniatura, el bordado, etc.—, sufrió horrorosamente en viajes de ida y vuelta á la capital lejanísima de la provincia (Cáceres), cuando la exclaustración de regulares y la desamortización eclesiástica. Los carreteros y muleros, es fama que aligeraban las cargas en el camino de Guadalupe, sembrando el camino de incunables, legajos, libros de miniaturas, etc. Por eso no extrañé yo hallar vacío en los estantes del Archivo la caja X, que, á tenor del letrero, había de contener dibujos, plantas y proyectos de la obra. Hoy los frailes han podido recoger lo que verán los lectores, por hallarse entre papeles de diversa clasificación y acaso por referirse á obras no retribuídas por el Monasterio mismo, si no por encargo de personas extrañas.

Su hallazgo dice tanto en honor de los modestos frailes Menores, como la magna empresa de restauración de las dependencias del convento en que se han metido. A la Orden más rica y al Convento de Jerónimos más opulento de toda España ha venido á suceder, hace unos cuatro años cortos, la Orden "pordiosera", pobre de solemnidad, del cordón de San Francisco. ¡Y llevan ya gastados 60 ó 70.000 duros en el rescate del aula capitular, y del patio hermosísimo llamado de la botica, y en la restauración de las partes hundidas de todo el magno edificio monacal! Milagros son de la limosna y de la virtud mendicante franciscana.

Con tales obras y con estas rebuscas histórico-artísticas, satisfechos pueden estar cuantos porfiaron por llevar á Guadalupe á los observantes franciscanos: S. M. el Rey, D. Antonio Maura, el Marqués de la Romana, Diputado á la sazón por el distrito, y el difunto Cardenal Sancha, que, como diocesano, decretó la entrega. Cuando en 1906 acababa yo con el Claustro gótico mudéjar "de la botica" la descripción de las maravillas de Guadalupe, decía que acaso era yo el primero y el último en describirle "de visu", y las tres fotografías el único recuerdo gráfico que de la inminente ruina iba á salvarse. Los frailes, con limosnas de todo el mundo—por ejemplo, de Bilbao, como no querían recordar, por modestia, D. Fernando María de Ibarra y su distinguida señora, compañeros en mi última excursión—, compraron el claustro, sacaron de sus ruinas toda una población de bohemios y millones de millones de exápodos de complicada fauna, y hoy es aquélla otra de las grandes bellezas arquitectónicas salvadas, para el buen nombre de España.

De España, sí, pues es seguro que antes de pocos años, Guadalupe, á pesar de su extraordinario arrinconamiento en bellísimo y lejanísimo valle, lleno de corrientes aguas, de arboledas, de amenidad y de carácter, va á ser uno de los atractivos mayores del excursionismo europeo. A pesar de la escasa tirada de mi libro (230 numerados ejemplares, creo) son numerosas las cartas del extranjero que recibo, pidiendo itinerario y noticias. Ya hay, al fin, carreteras, y ya hay servicio, al menos, de diligencias (dos ó tres trasbordos, además de la bajada del ferrocarril), y ya (sobre todo) tienen allí los forasteros un hospedaje en la hospedería á la moderna de los frailes (hasta con cuartos de baño). En automóvil, á 240 kilómetros de Madrid, el viaje es una delicia.

Sin tales comodidades visitó Mr. Bertaux á Guadalupe y quedó encantado, y en muchos de sus escritos desborda su entusiasmo, haciéndole decir, en el prólogo magnífico de la última edición de la "Guía Joanne de España y Portugal", estas palabras, que recuerdo y traduzco de memoria: "Quien quiera buscar por los rincones de España las desconocidas obras de arte, es seguro que no hallará tesoro como el de los Zurbaranes del Monasterio de Guadalupe. Eso sí, á dos jornadas de distancia de la estación de ferrocarril más próxima. Pero si admite esas penalidades, y está relativamente seguro de su estómago y de su conocimiento del castellano, piense que el viaje á Guadalupe es no menos que todo un viaje resumen por el arte de Europa, y toda una excursión al Oriente á la vez".

La nueva vida de Guadalupe, con frailes guardianes, cual los que son profesionales custodios de los Santos Lugares de Palestina, va á ser esplendorosa. El libro de firmas, desde 1909, está ya lleno de grandes nombres, incluso de eruditos y potentados extranjeros. Pero bueno es saber que allí, además, se estudia y se restablece la historia del pasado artístico de España, con descubrimientos como los de los Padres Acemel y Rubio, que por cierto me propongo completar—tarea facilísima ya—en otro estudio, examinando las otras ya indiscutibles obras de Anequín Egas, que se han de unir á las que, como suyas, los documentos acaban de delatar. Me refiero á las grandes tallas de madera de las estaciones del propio claustro de Guadalupe, las grandes estatuas de piedra de la puerta de los Leones de Toledo (la Virgen del Parteluz, los seis Apóstoles, las Marías...) obras maravillosísimas de que tanto gozaba D. Emilio Castelar; los relieves de la Muerte de la Virgen y la "Judiada" en el dintel exterior; el árbol de Jessé, hermosísimo, en el interior, con muchas más obras de discípulos: en San Juan de los Reyes del mismo Toledo (estatuas del crucero, calvario de la puerta del convento), acaso en Córdoba (relieve de la Descensión de la Virgen á San Ildefonso), etc., etc. El descubrimiento de los frailes es fácilmente prolífico, porque el estilo escultórico del maestro Egas es personal é inconfundible.— ELIAS TORMO.

I

Finalidad del presente trabajo.—Desarrollada notablemente en España la afición á los estudios artísticos, en cuya tarea trabajan con noble empeño hombres prestigiosos y eminentes que vulgarizan cada día el conocimiento de las obras maestras que en todos los órdenes y estilos ha producido siempre el arte nacional, han sacado y sacan con frecuencia á la luz pública los nombres de muchos maestros insignes, que, si bien viven inmortalizados en sus maravillosas producciones, sus nombres, sin embargo, dormían el sueño del olvido entre los empolvados documentos de nuestros solitarios Archivos.

Los Padres Franciscanos, desde el momento en que les fué confiada la custodia del gran Monasterio de Guadalupe, todo él un verdadero y selecto museo en que campean con extraordinaria perfección todas las Bellas Artes, propusímonos dedicar con gran interés el tiempo que nos permiten nuestros sagrados ministerios á contribuir también por nuestra parte, y según el alcance de nuestras fuerzas, á este glorioso movimiento artístico nacional, dando á conocer las numerosísimas obras maestras del célebre Monasterio, desempolvando el ingente montón de antiguos y maltrechos documentos de su saqueado Archivo, para buscar los nombres de sus distinguidos artífices, procurando de este modo allegar también nuestro grano de arena á la hermosa obra de reconstrucción histórico-artística de nuestra Patria, tan felizmente hace algunos años iniciada. Para ello tenemos ya terminada la *Guía ilustrada del Monasterio de Guadalupe*, y á este mismo fin dirígese la publicación del presente trabajo.

Servir á la historia del Arte nacional.—Comprendemos demasiado que ningún mérito nos asiste para intervenir y terciar en esta empresa, pues nuestro nombre no figura ni merece figurar en la lista honrosa de los que, con méritos relevantes y propios, ocupan un lugar distinguido entre los amantes del Arte; pero como los documentos que tenemos el honor de ofrecer y dar á conocer tienen valor extraordinario, independientemente de nuestra nulidad, y como á pesar de ésta, aquéllos pueden de por sí mismos favorecer en gran manera á la historia del arte patrio y servir en mucho á los críticos y eruditos en achaques artísti-

cos, por eso, despreciando nuestra cortedad, nos hemos decidido á publicarlos.

Relaciones entre los artistas de Toledo con Guadalupe.—Sabíamos desde luego, como afirma el Sr. Lampérez, que los Alfonsos habían formado en Guadalupe una gloriosa generación de maestros y artistas; como la constituyeran los Egas en Toledo; conocíamos perfectamente por los manuscritos de este Archivo las constantes y estrechas relaciones que mediaron entre los monjes de Guadalupe y los más afamados maestros de Toledo en todos los tiempos; es asimismo notorio el especial interés que siempre mostraron los Jerónimos de aquí en imitar en sus obras de Guadalupe las grandes construcciones de Toledo, y aun á ser posible superarlas, contratando para ello á sus mejores maestros sin reparar en costosos sacrificios. Pero, salvo algunos que otros nombres citados incidentalmente en el siglo XVI, y excepción hecha de los maestros y artistas que en el siglo XVII trabajaron en la Capilla Mayor de este templo y construyeron su magnífico retablo, y los que en el XVIII realizaron las inoportunas reformas de la iglesia, no se conocía ni hallaba documento alguno de contratos, dibujos, ni firmas que contribuyesen á ilustrar suficiente y satisfactoriamente la historia y autenticidad de otras muchas obras magníficas que acusan la paternidad y experta mano de los primeros artistas del siglo XV.

Pesquisas practicadas en el Archivo.—Las obras existen, nos dijimos; era, por tanto, necesario trabajar por descubrir claramente á sus autores. Y aunque el cajón del Archivo en que se conservaban las trazas, dibujos y contratos con los artistas ha desaparecido totalmente, arrebatado por manos profanas y atrevidas, y esta falta algo nos desalentaba, sin embargo, firmes en nuestro propósito, no desmayamos del todo y emprendimos la ardua tarea de revisar uno por uno todos los documentos que, en revuelto é informe montón, yacían empolvados, esperando que alguno que otro hubiera escapado á la rapacidad de los expoliadores.

Hallazgo de preciosos documentos.—Nuestras esperanzas no quedaron del todo fallidas. Vagas noticias primeramente, halladas de cuando en cuando, nos alentaban á proseguir hasta el fin; después, documentos preciosos iban llegando á nuestras manos, que leíamos con avidez, y al mismo tiempo que nos causaban satisfacción inmensa, coronaban con el éxito más lisonjero el solícito trabajo de nuestra inquisición cons-

tante, logrando descubrir documentos auténticos y originales nada menos que de *tres obras diferentes* del famoso Maestro Mayor de la Catedral de Toledo, *Egas*, Anequín. Primeramente los del sepulcro y capillita del Ilmo. P. Fr. Gonzalo de Illescas; después los preciosos y valiosísimos *dibujos autógrafos firmados por el mismo Egas* del magnífico sepulcro de D. Alonso de Velasco, con los contratos, recibos, etc., tocantes á dicha obra, y, por último, algunos otros documentos, también autógrafos, juntamente con el hallazgo del sepulcro del nobilísimo caballero de Talavera, D. Fernando Alvarez de Meneses, todos del maestro Egas, en el Monasterio de Guadalupe.

Proyecto de publicación.—Entusiasmados con el hallazgo y penetrados de la excepcional importancia de documentos tan preciosos, quizá los únicos de su clase, recogímoslos con cariño para ordenarlos, proyectando desde luego darlos á la estampa en alguna de las Revistas consagradas á estos trabajos para que no permanecieran por más tiempo ignorados en la región bochornosa del olvido, á fin de que pudieran aprovecharse de ellos los eruditos y contribuyan á llevar nueva luz á la historia de las Artes españolas.

Visita del Sr. Tormo á Guadalupe.—Entre tanto, tuvimos la satisfacción de recibir en estos Carnavales pasados la grata visita del eminente guadalupófilo D. Elías Tormo, que acompañaba á los señores Maura é Ibarra en su excursión á Guadalupe. Dímosle cuenta de nuestros trabajos y del feliz hallazgo, quien, profundamente entusiasmado, nos animó decididamente en nuestro ideal, prometiéndonos facilitar, mediante sus valiosos oficios, la publicación de los mismos en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES como uno de los más á propósito para este género de publicaciones.

Porqué se publican en el BOLETÍN.—Aceptando, agradecidos, la galante invitación y generoso ofrecimiento del Sr. Tormo, ordenamos el presente trabajo, adicionándole un resumen de todas las noticias históricas (cuya mayor parte también debemos á la amabilidad del mismo Sr. Tormo) sobre los Egas con las de otros insignes maestros sus contemporáneos, algunos de los cuales, reducida la diversidad de nombres con que son conocidos, bien pudieran quizá identificarse á fin de que, reunidas esas noticias con los nuevos documentos que presentamos, otra ú otras plumas, más eruditas y versadas en la materia, puedan realizar más fácilmente esa interesante labor crítica para el

más aquilatado y exacto conocimiento de la historia de los artistas españoles de aquella centuria.

Orden de los documentos.—Ordenamos el presente trabajo sobre las obras de Egas conocidas hasta hoy en Guadalupe, disponiendo los documentos relativos á cada una de las tres, empezando por la del ilustrísimo Padre Illescas, después los de Fernández de Velasco y últimamente los referentes al sepulcro de Fernando Alvarez de Meneses, añadiendo asimismo la genealogía conocida ó supuesta de los distintos Egas para deducir, por último, á cuál de ellos deban atribuirse los dibujos y trabajos existentes en Guadalupe.

II

EL SEPULCRO DEL ILMO. P. ILLESCAS

Autor del dibujo.—No fué, como era de suponer, el maestro Egas autor del dibujo ó plano, que diríamos hoy, del sepulcro del ilustrísimo P. Illescas, sino otro artista no menos famoso que el primero, aunque hasta el presente menos conocido. Coetáneo del P. Illescas, aunque más joven, había en Guadalupe un religioso lego, conocido de todos por el nombre de Fr. Juan «el platero» (él se firmaba siempre «Fr. Juan de Segovia») y tan famosísimo en este arte de la orfebrería en toda España, como lo demuestran las muchas obras que de diversas partes le eran encomendadas. A este famoso artista, hermano suyo por la misma profesión, fué á quien el antiguo Prior de Guadalupe, P. Illescas, encomendó el plano de su sepulcro.

En el año de 1458, por carta dada en 25 de Agosto, firmada de su propio puño y sellada con el sello mayor de sus armas, había el ilustrísimo Prelado legado al Monasterio cuantiosas mandas para sus hospitales, capellanías y diversas obras que en el mismo y hospitales debían ejecutarse, entre las cuales enumera la de su propio sepulcro.

Cláusula referente al dibujo de Fr. Juan «el platero».—No es en la carta citada donde se encuentra la cláusula que vamos á transcribir, sino en otra carta también original y firmada del mismo, pero no sellada, que dirigió, como la anterior, á los Padres Fr. Pedro del Algaba y Fr. Diego de Pardiñas, en el mes de Octubre inmediato siguiente. He

aquí el encabezamiento, cláusula 5.ª al caso, y final de la dicha escritura:

«Fray pº del algaua e fray diego de paradinas, hermanos muncho amados nos el obpo de cordoua vos rrogamos que gastedes e despendades la pecunia que vos dexamos en las cosas syguientes».

«Iten, ya sabedes commo nuestra entencion e voluntad es de nos sepultar en esta casa e monesterio en la claustra con nuestros padres e hermanos en el lugar que esta sennalado e diputado: por ende muncho vos rrogamos que de la dicha pecunia tomedes lo que fuese nescesario (1) para la dicha sepultura e bulto que se ha de faser de alabastro por la forma e manera que esta ordenada e fray juan platero lo tiene debuxado con todas las otras cosas anexas e conexas e pertenescientes a la dicha sepultura...» Dice luego que lo hagan labrar lo antes posible, y después de otra cláusula termina:

«Esta escritura fue fecha en Guadalupe quinse dias de Octubre Anno de mill e quatro cientos e cinquenta e ocho Años».=«Fr. G. Eps. Corduuensis».

El contrato con Egas.—Descripción del documento.—El contrato entre Egas y el Ilmo. Illescas, que hoy se conserva en el Archivo de Guadalupe, no es, por desgracia, el texto original, cuyo paradero ignoramos; es nada más que una copia simple ó especie de minuta sacada por el propio escribano ante quien la escritura se otorgara, para entregarla probablemente á los Padres del Algaba y Pardiñas, encargados de hacer ejecutar las mandas del Ilmo. Prelado; pero, á pesar de no ser nada más que una copia simple, tiene con todo la grandísima ventaja de haber sido hecha por el mismo escribano y de su propio puño y letra, como él nos lo dice por dos veces en la misma, cuanto á lo primero, y se deduce lo demás de la simple confrontación de otras firmas suyas auténticas con la doble repetición del propio nombre en la copia de que tratamos. Más, el encabezamiento de esta copia que dice: «Recabdo del sennor obpo de cordoua» está subrayado por la misma rúbrica notarial que dicho escribano, Pedro González Gigante, que fué ante quien se otorgó, suele usar para autorizar todos los folios de cuantas escrituras pasaron «por ante el», como entonces acostumbraban decir.

Copia del documento.—El contrato es del tenor siguiente: «Domingo

(1) Para esta obra señala treinta mil maravedís.

cinco dias del mes de nouiembre Anno del nascimiento de nuestro Sennor jhu xristo (Jesucristo) de mill e quatrocientos e cinquenta e ocho annos egas coman (1) vesino de la cibdad de toledo se obligo de faser al Sennor don fray gonzalo de yllescas obispo de cordoua vn bulto de alabastro bueno e fino e blanco en el qual este la persona del sennor obispo con su mitra e baculo segund e por la forma e maña que esta debuxado en un papel el cual el dicho egas tiene e esta firmado del nombre del dicho Sennor obispo e del nombre de mi pº gonsales escriuano, e que lo faga e de fecho e acabado bien e complidamente a vista de maestro en el qual dicho papel estan estas cosas que se siguen: vna peana en que estan a los pies e a la cabeza las ymagines de sant jeronimo e de sant agustin con sus asentamientos e casamentos e en medio de la peana vn angel en vn casamento con vn escudo en que esten las armas de dicho Sennor obispo; E entre el angel e las ymagines de sant Jeronimo e de sant Agustin en aquellos espacios que estan en sus casamentos vnos leones con sus rotulos; e esto todo que este fondado sobre vna piedra prieta de tres dedos en gordo con un desuan, o media canna segund esta debuxado en la dicha muestra debuxada (*sic*). E arriba del vulto de dho Señor obispo ha de estar una nuue con nuestra Señora en medio della con su fijo en brazos e de cada parte de la ymagen de nra. Señora que ponga cinco angeles con sus Rotulos cada vno, e allende desto que ponga en cada cabo de la dicha sepultura de la parte de arriba vn angel con sendos escudos en las manos qᵉ tengan las armas de dicho Señor obispo e que en cada escudo tenga su capel con sus cordones encima e las letras que han de estar en cada escudo son las siguientes. Aqui yase el muy Reverendo yn xpo. (Christo) padre e Sennor don fray gonzalo de yllescas obispo de la muy noble cibdad de Cordoua e del consejo del Rey nuestro Sennor prior que fue de este monesterio, El qual fallescio en tal logar en tal dia de tal mes e en el año etc; El qual se obligo de lo dar acabado segund dicho es desde el dia de todos santos pxmo. pasado fasta un anno primero siguiente complido; e el dho Señor obpo se obligo de le dar por ello dies e seys mill mrs. e que le de luego los syete mill mrs.,

(1) La lectura de «egas coman» es clara y evidente, y dentro de los rasgos del mismo documento, confirmada por otras muchas palabras escritas del mismo modo y cuya lectura no puede dudarse, porque es evidentísima. como «obpo de cordoua»...

e acabado de desbastar para traher aqui que le de cinco mill mrs. e acabado de faser que le de los otros quatro mill maravedis fincables; e diole e pagole luego los dichos syete mill mrs. de los quales se otorgo por pagado etc. Sobre lo qual renuncio excepcion de *Innumerata pecunia* e las dos leyes del derecho que fablan desta Rason etc; El qual dho. sennor obpo. que le de mantenimiento a el e a los que consigo traxiere para labrar el dicho bulto, e casa en que esten, e que el dicho sennor obpo sea obligado a lo traher a su costa desque estouiere desbastado, E que el dho. egas sea obligado a traher la dicha muestra que le ha sy (do) da (da) en que esta debuxado el dho. bulto e por onde lo ha de faser la qual el lieua; E quando truxiere la dicha obra para afinar e apurar e asentar donde ha de estar asentado, la qual va firmada segund dicho es del nombre del dicho sennor obpo. e de mi pº gonsales escriuano.

»Prometieron anbas partes de lo asy conplir segund de suso se contiene so pena del doblo obligaron a sy e a sus bienes, dieron poder a las Justicias Renunciaron las leyes e derechos otorgaron cartas firmes de fecho e derecho etc...

»E yo Juan Ruis de cordoua mayordomo del dicho señor obpo e diego Ranjol secretario del dho. sennor obpo e Diego Gonsales capellan del dicho señor obpo vecino de la dicha cibdad de Cordoua».

¿Siguióse la inmediata labra del sepulcro después del contrato? Todo nos indica que así debió de suceder; porque no era pequeña la prisa que el Ilmo. P. Illescas ponía á todos en que esto fuese cuanto antes, «porque non sabemos quando plasera a nuestro Señor de nos llamar», como decía á los ya referidos Padres Pedro y Diego; ni menos lo exigían las condiciones tan precisas y urgentes del contrato, y sobre todo el primer pago hecho á Egas, como queda en él referido y del que ya se había otorgado correspondiente recibo. Por lo tanto, creemos muy fundadamente que para el año de 1460 había terminado Egas su trabajo, y que el año de 1464, cuando murió el Ilmo. P. Illescas (1), ocupó su cadáver tan hermoso mausoleo.

(1) El célebre é Ilmo. P. Fr. Gonzalo de Illescas fué queridísimo de los Reyes de España, y uno de los más grandes Priores de Guadalupe; fué confesor del Rey Don Juan II, de su Consejo, Obispo de Córdoba, y á la muerte trágica del favorito D. Alvaro de Luna sucedió á éste en compañía de D. Lope de Barrientos, Dominico, Obispo de Cuenca, en la gobernación general de los reinos de España. (*Hist. inéd. de Guadalupe.* Parte II, cap. VIII, é *Hist. gral. de España*, por D. Modesto Lafuente. T. 6, pág. 51. – Imp. Barcelona, 1888.)

Su estado actual.—Dos son las partes de que consta el sepulcro del Ilmo. P. Illescas: una que constituye el sepulcro propiamente dicho, y otra el exorno del lugar donde el mismo se halla situado. De la primera, sobre cuya ejecución versó el transcrito contrato entre el famoso artista y célebre Obispo de Córdoba, si bien todavía nos queda la parte más esencial, que es el túmulo ó arca funeraria, labrada en finísimo alabastro y sobre ella la estatua yacente del venerable Prelado, se encuentra todo ello tan maltratado, por la incuria de los hombres, que apenas muestra miembro alguno entero; sin embargo, queda lo suficiente para admirar los hermosos plegados del ropaje de la estatua y demás figuras, y sobre todo, la finura de la ejecución en todos sus detalles, principalmente en el labrado admirable del bordado con que se halla todo el hermoso pontifical que viste el señor Obispo lujosamente recamado.

Las figuras de los lados, de San Agustín y San Jerónimo, han sido bárbaramente descabezadas y embadurnadas de cal; los dos ángeles que con «sendos escudos», como decía el contrato, había á la cabeza y pies de la estatua yacente, han desaparecido, y toda la parte superior del sepulcro, de que hace mención el referido contrato, ó nunca existió ó si de hecho fué labrada, debió desaparecer á los pocos años, cuando en los dos trienios seguidos en que gobernó el Monasterio (1469-1475) el P. Fr. Juan de Guadalupe, el viejo (1), se pusieron las cuatro Estaciones del Claustro y se labró, por lo tanto, la capillita que hoy se ve encima del sepulcro, y cuyos caireles del arco son de aquella misma época (2).

El exorno del lugar que ocupa el sepulcro, consistente en una bovedilla gótica policromada á modo de templete, y cuyos témpanos están curiosamente labrados, fué construida al mismo tiempo del sepulcro y sólamente para él, como se desprende de la siguiente cláusula tomada de la carta original otorgada por el Ilmo. Prelado en 25 de Agosto, ya antes citada, y que, literalmente copiada, es como sigue: «Iten por

(1) R. Blanco y Sánchez. *Para la Historia del Monasterio de Guadalupe.* Madrid, 1910 (pág. 15).

(2) Las estatuas que al presente se ven dentro de esta capillita, las de San Pedro y Santiago, proceden de sus antiguos altares del siglo XV que hubo en la iglesia, en los lugares que hoy ocupan los nuevos, y la de San Sebastián, que fué la titular de su cofradía, existente ya en la mitad segunda del XV, procede también de su antiguo altar, que estuvo junto á la capilla de San Gregorio.



Fot. de Fr. A. Gómez Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

REAL MONASTERIO DE GUADALUPE
Sepulcro del Ilmo. P. Illescas por Aneguin Egas,
dib. de Fr. Juan «el Platero»

quanto nuestra entencion e voluntad es de nos sepultar en la claustra... a la puerta de la iglesia que entra en el claustro en el qual (el lugar señalado) se han de faser ciertos arcos e otras obras a modo de vna capilla con su sepultura de alabastro...» ¿Intervino, por ventura, Egas en esta parte del sepulcro? Nada se dice en el contrato; sin embargo, no sería extraño que todo se hubiese hecho bajo su dirección, y principalmente los hermosos capiteles de piedra, sobre los cuales apean los arcos del pequeño templete, cuyos angelitos tienen bastante parecido con algunos del sepulcro de los Velasco.

III

SEPULCRO Y CAPILLA DE D. ALONSO DE VELASCO Y D.ª ISABEL DE CUADROS, SU MUJER

Los dibujos de Egas.—Tres son los dibujos auténticos de Egas referentes al sepulcro y capilla de la familia Velasco en Guadalupe: el sepulcro de D. Alonso, la estatua y doselete de la entrada á la capilla de Santa Ana, y, por último, el ornamento de su bóveda. Los tres autógrafos, y autorizados no sólo por su propia firma «egas cueman» (1), sino también por la del escribano público de Guadalupe «Pecho gonsales Gigante», como luego se verá.

Dibujo del sepulcro.—Está hecho á pluma y en folio y medio pegados de papel de marca «la balanza» y tiene de dimensión 45 por 21 centímetros, alcanzando el dibujo unos 40 centímetros de altura.

¿De cuando puede ser este dibujo de Egas con la estatua yacente de Velasco? Ignoramos por completo su fecha precisa, de la cual no hemos encontrado aún vestigio. Sin embargo, aprovechándonos de las fechas que por los documentos copiados, y que aún nos restan por copiar, conocemos, se podrá fácilmente conjeturar la fecha aproximada en que Egas trazara el presente dibujo. La primera de estas fechas es

(1) La presente lectura de «egas cueman», ya que no la demos por completamente segura, la juzgamos, sin embargo, la más probable, no solamente por precederla la del contrato con el Ilmo. Illescas «egas coman», que es evidentísima, según queda ya apuntado, sino porque nos es imposible admitir en los rasgos del propio Egas, según el único autógrafo que del mismo á la vista tenemos, la lectura de «egas alemán», y menos aun la de «egas aleman», pues nunca, que sepamos, fueron así llamados en España los alemanes.

la del contrato con el Ilmo. Illescas en 5 de Noviembre de 1458, en la que indudablemente vino Egas por primera vez á Guadalupe, y la segunda, la del contrato de Velasco para labrar su sepulcro, tal como hoy lo hemos encontrado, en 12 de Septiembre de 1467.

Muchos años había que la familia Velasco mantenía íntimas relaciones con el Monasterio de Guadalupe, donde habían fundado y dotado la capilla de Santa Ana (1), y en cuya Puebla, por especialísimo privilegio, quizá á ningún otro de los nobles por entonces concedido del Prior del Monasterio, debieron haber morado largas temporadas; porque se conservan minutas en este Archivo, por las que se ve el suministro diario que de alimentos debía hacer la comunidad á D. Alonso y familia con la cantidad en maravedís que, por ello el mismo, había de pagar al Monasterio. Por lo tanto, pensando dichos señores labrar su sepultura en esta su capilla de Santa Ana, y habiendo trabajado Egas en el sepulcro del P. Illescas á satisfacción de todos; visto por ellos el trabajo del artista, debieron pensar desde luego encomendarle los planos de sus propios sepulcros.

Según esta conjetura, podemos ya casi señalar la fecha del dibujo. No debió ser mucho antes del 64, fecha en que murió el Ilmo. Illescas, y cuando lógicamente debemos dar por enteramente terminado su sepulcro, ni tampoco mucho después, porque entre la primitiva idea, como muestra el dibujo de labrar el sepulcro sólo para D. Alonso (poniendo quizá en este caso el de su mujer al otro lado del altar), y la que luego maduró y fué objeto del contrato, otorgado á 12 de Septiembre de 1467, por el que se labró el sepulcro más suntuosamente y para ambos esposos, debieron mediar algunos años, por ventura fueron bastantes, si se tiene en cuenta que probablemente debió recaer contrato sobre este primer proyecto expresado en los dibujos autorizados

(1) La capilla de los Velasco no comprende toda la nave que al presente lleva el título de Santa Ana, sino solamente el primer tramo, donde está el altar, hasta la verja; aunque creemos que con motivo de dicha fundación, que debió hacerse mucho antes de las fechas conocidas en la presente cuestión, se cerraron los cuatro arcos externos que dieron acceso á la nave cuando ésta sirvió de atrio del templo, trasladando en este caso las puertas, que estaban en el gran arco que comunica esta nave con la iglesia, á los sitios donde ahora se hallan colocadas.

Según nos aseguran todos los historiadores de la casa, la nave de Santa Ana fué edificada á fines del siglo XIV ó primeros años del XV, por el primero de los Priores Jerónimos, V. P. Fr. Fernando Yáñez de Figueroa.

207







Fot. de Fr. A. Gómez

Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

REAL MONASTERIO DE GUADALUPE

Dibujos para el sepulcro y capilla de los Velasco

por A. Egas (primer proyecto)

por el artista ante escribano público. Contrato que, si realmente existió, no se llevó á cabo por la mudanza que hubo en la familia acerca del mismo. Para todo lo cual se necesita tiempo y nuevas consultas, no sólo con el artista para las trazas de los nuevos planos, si que también con la Comunidad, sin cuyo parecer nada en esta obra ejecutaron los Velasco.

Están hechos también estos dibujos á pluma en la misma clase de papel y dos folios, respectivamente, de á 30 por 21 centímetros de dimensión.

Las estatuas y ornato de la bóveda.—¿Pertenecieron estos dibujos al proyecto primitivo? No es fácil dilucidarlo, y menos sentenciar con acierto en tan embrollada cuestión. Porque ni los presentes dibujos convienen por completo con el contrato, y menos aún éste con las estatuas que luego Egas dejó labradas, quedando, sin embargo, en todos tres un fondo esencial que retrata siempre lo que en todos quiso expresarse. Con todo, nos inclinamos á creer que, citando el contrato «las demuestras» por ante escribano público firmadas por ambos contratantes, no estándolo los presentes dibujos, lo mismo que el del sepulcro por D. Alonso de Velasco, deben pertenecer al primero de los proyectos, si no es que hecha la principal modificación en el sepulcro, que era lo más importante, quedaron los otros dos planos sin tocar, sirviendo para el contrato, y luego más tarde para la ejecución, con aquellas variantes que al artista le fuera visto á última hora conveniente introducir.

Lo cierto es que, los dibujos ofrecidos hoy á los amantes del arte patrio son de verdadera importancia, al menos para el conocimiento del primero de los Egas en España, que, con su arte y escuela, llenó nuestros monasterios é iglesias de inmortales bellezas. Y son más interesantes aún por ser los únicos auténticos que hasta ahora han sido hallados de aquel gran maestro.

CONTRATO ENTRE EGAS Y D. ALONSO DE VELASCO

Descripción del documento.—Es el presente documento un cuaderno de cuatro folios, en cuyos dos primeros está el contrato, y en el tercero, pues el cuarto está en blanco, una cuenta con Egas, de que luego daremos razón.

Tampoco este documento, como el del Ilmo. Illescas, es el original, el cual, si alguna vez con las «demuestras» ó dibujos á que el mismo se refiere estuvo depositado en este Archivo, ha desaparecido de él, juntamente con las demás trazas ó planos del Monasterio. Lo que hoy tenemos es también una copia simple que debió quedar á modo de minuta en poder del Prior del Monasterio y de Fr. Alonso de la Rambla, mayordomo entonces de la Comunidad, quien, como veremos luego, hacía en el año 68 diferentes pagos á Egas juntamente con el propio D. Alonso de Velasco. No fué escrita esta copia, como la del contrato anterior, por el escribano Pedro González Gigante, sino por alguno de los numerosos amanuenses que entonces tenía el Monasterio. Pero debió servir como de contrato oficial para el Mayordomo y Prior del Convento, á cuya responsabilidad, en ausencias de Velasco, corría, como es evidente, la obra que Egas iba ejecutando. El documento, por consiguiente, tiene las suficientes garantías para ser recibido con la misma autoridad que si fuera el mismo texto original.

Su copia literal.—A modo de título tiene el siguiente encabezamiento: «La obra que ha de faser egas en la capilla de Santa Ana de la yglesia de guadalupe para Alfonso de Velasco e para doña ysabel su muger es esta que se sigue».

Comienza la descripción de la obra: «Primeramente ha de abrir un arco en la pared de la dicha capilla que esta a la parte del altar donde se dise el evangelio e esta agora vn postigo fecho, el qual arco ha de ser de medio punto e ha de aver en luengo de hueco nueue palmos e en ancho tres pies e en alto... pies, e este arco ha de leuar toda la ymagineria e cresteria que esta fecha en la demuestra que esta sennalada del nombre del dicho Alfon de Velasco e del dicho egas e del escriuano por ant quien paso por la manera que esta otorgado ant dicho escriuano. E en este arco ha de faser una delantera que cierre el arco todo de luengo que sea de altura de quatro palmos e esta delantera ha de leuar al derredor sus molduras e en medio de esta delantera ha de nascer un follaje que tome toda la dicha delantera á la una parte e á la otra en el qual dicho follaje han de yr enbueltos dos escudos de armas uno de las armas de dicho señor e otro de las armas de dicha señora cada escudo end fecho de su bulto e encima de esta delantera sobre el pauimento della que ha de yr ygual por todo el hueco del arco, Se han de asentar dos bultos de ymagines puestos de Rodillas

cada vno de altura de vn onbre comunal, el vno ha de ser de onbre e el otro de muger e han de estar entranbos vestidos e han de tener cubiertos sendos mantos largos que Rastren por el suelo con vnos collares baxos de altura de vn dedo plegados para arriba debaxo del collar de guisa que se vengan á cerrar cada vno dellos con vn rrico firmalle en los pechos; e la figura de onbre ha de tener su cabelladura bien fecha que llegue fasta el mismo cuello e ha de tener en la cabeza vna carmeñola fendida enderecho de las orejas la part delantera del todo leuantada e la çaguera vn poco mas cayda e derrocada; e el bulto de la dueña ha de estar tocada de dos tocas llanas vna mas baxa que llegue cerca de las cejas e la otra vn poco mas alta e amas (*sic*) a dos que lleguen cerca de los onbros en tal manera que non cubran mucho el manto; e ha de tener su reboço por debaxo de la barua en tal manera que cubran bien la garganta e la barua quede descubierta e salga por debaxo del Reboço vna cadenita con vna qruseta pequeña que venga a caer en medio de los pechos. E estos dos bultos han de estar puestos de cobdos sobre cada vna almohada e vn paño de seda de damasco que ha de venir tendido debaxo de las almohadas por encima de la delantera que cuelgue vn poco sobre ella con su flocadura al derredor e las almohadas asy mesmo han de tener sus botones e borlas e franjas al derredor e encima dellas ha de uenir en derecho de cada bulto vn libro abierto con sus coberturas de seda con sus borlas e botones a los cantos e con sus cerraduras Recias; e los bultos han de estar de tal continencia conmo si estouiesen Resando por los dichos libros con las manos juntas e bien puestas cerca dellos.

»E sobre estos bultos se ha de faser la buelta del arco conmo esta en la demuestra debaxo del qual en la pared frontera detras de los dichos bultos han de estar dos angeles que tengan el vno las armas de vn bulto e el otro las del otro segund estan pintadas en las demuestras. E a los costados de esta sepultura han de estar dos pilares quadrados que suban altos con sus finestres e archerias e fillolas muy bien obradas de sus molduras e maçonería segund estan en la demuestra debuxadas en los quales postes han de ser cauadas e asentadas las letras que mandare el dicho señor Alfon de Velasco e de las basas de estos dichos dos pilares ha de nascer el arco primero de que de suso se fase mencion en el qual ha de aver toda la qruseria e ymagineria con la ymagen de nuestra Señora e con todo lo al que esta en la demuestra.

»otrosy ha de labrar e asentar sobre la boca de la sepultura que ha de estar en el suelo vna piedra negra bien polida e llana sin obra ninguna en la qual ha de aver vna qrus llana de piedra blanca tan ancha conmo quatro dedos que alcance e abarque todos los fines de la dicha piedra afuera la raya que ha de tener por perfil, la qual dicha piedra ha de tener dos aldabones de fyerro bien Resios vno alto e otro baxo para con que se pueda quitar e poner.

»iten han de faser en arco con sus pilares al comienço de la dicha capilla de sta. Ana, el qual ha de ser de piedra negra todo de corlas desde los capiteles arriba e ha de tener en la clase de las dichas corlas vn escudo de piedra blanca de las armas de dicho señor Alfon de Velasco.

»otrosy han de poner en los dichos dos pilares de la entrada de la dicha capilla dos angeles destatura de vn onbre cada vno con su peana e tabernacle labrados de maçoneria segund esta en la demuestra, tengan en las manos sendos Rotulos con las letras que el dicho señor querra los quales esten uestidos con sus aluas e estolas atados los cabellos con sus trensas e qruses e sus alas bien puestas conmo han de estar, vestidos de sus aluas e almaticas de damasco con sus qruses e los Redropios e bocas de las mangas de brocado.

»otrosy han de poner en la boueda de la dicha capilla en los qruseros de arriba en la Repisa de enmedio vn angel de tres pies de luengo con vn escudo en las manos de dicho señor e en las otras quatro de los otros qruseros han de poner quatro filateras, las dos con las armas del dicho señor e las otras dos con las armas de la dicha señora de la manera que estan debuxadas en la demuestra.

»Por toda esta obra ha de dar el dicho Alfon de Velasco al dicho egas cinquenta mill marauedis pagados por tercios en esta manera: el primero tercio antes que la dicha obra se comience e los otros dos tercios que los de el dicho señor Alonso de Velasco al mayordomo fray Alonso de la Ranbla para que le pague al dicho egas: ha de dar fecha y acabada perfectamente a vista de buenos maestros fasta en fin del mes de abril primero que viene que sera en el año de sesenta e ocho primero que viene so pena del doblo de todo quanto Rescebido oviere a sason (?) del dicho señor Alfon de Velasco.

»Sabado dose dias de setiembre anno del nascimiento de nuestro señor jhu xristo de mill e quatrosientos e sesenta e syete años. El dicho

señor Alfon de Velasco e el dicho egas otorgaron e se concerto segund e en la manera que en el se contiene e se obligaron de lo conplir segund en el dise so pena del doblo. E obligaron asy e a sus bienes dieron poder a las justicias. Renunciaron las leys e derechos. Otorgaron cartas firmes de fechos e derechos etc...

»testigos juan Duran e pero garcia de aviles e benito garcía de carrion familiares de este monesterio e gonçalo de nogales escudero de dicho señor Alfon de Velasco».

Pagos á Egas.—En 12 de Septiembre de 1467 firmóse el contrato entre D. Alonso de Velasco y el maestro Egas, teniendo éste la obligación de darlo terminado para «fin de abril primero que viene que sera el año de sesenta e ocho primero que viene», como acabamos de ver en el documento recientemente transcrito. Y efectivamente, Egas debió desde luego comenzar la obra con verdadero entusiasmo, porque para Mayo del siguiente año, y á pesar de haber añadido bastante en ella sobre lo pactado, vemos que había recibido ya casi el total de la cantidad contratada, 38.460 maravedís, como consta de la cuenta que, según queda ya apuntado, hay en el folio tercero del cuaderno en que se hallan los presentes documentos.

La cuenta está concebida en los siguientes términos: «Los marauedis que egas tiene Rescebidos de alonso de Velasco son los syguientes:

»Primeramente que Rescibio de fray alonso de la Ranbla seys mill mrs.

»Iten Rescibio en otra ves del dicho alonso de Velasco en veynte doblas (de oro) que montaron quatro mill e ocho cientos mrs.

»Iten Rescibio otra ves del dicho alonso de Velasco en veynte florines a ciento e ochenta e cinco mrs. que monto tres mill e setecientos mrs.

»Iten Rescibio mas en seys enrriques que montan dos mill e quarenta mrs.

»Iten Rescibio mas en dies e syete de março de sesenta e ocho de fray alonso de la Ranbla en quatro enrriques e treynta e dos quartos que montaron mill e quinientos e veynte mrs.

»Rescibio en este dicho dia del dicho alonso de Velasco quarenta enrriques que montarou trese mill seys cientos mrs.

»En veynte e quatro de mayo de sesenta e ocho Rescibio el dicho egas de alonso de Velasco en veynte enrriques a trescientos e quarenta mrs. que montan seys mill e ochocientos mrs.»

Todo lo recibido por Egas, según la misma cuenta, hace un total de «38.460 maravedís».

¿Por qué no recibió Egas lo restante hasta los 50.000 maravedís que nos dice el contrato? Parece de los documentos que aún nos faltan que transcribir, que el artista no debió quedar muy satisfecho cuanto al precio que por su obra se le habia señalado en el contrato, ya por haber sido añadidas algunas cosas sobre lo pactado, sin que sepamos por parte de quién estas cosas fueron añadidas, ya porque la obra le resultase más cara de lo que en un principio hubiese creído. Lo cierto es que entre los Velasco y el artista hubo sus diferencias, que no debieron ser muy graves, pero si enojosas, y por lo mismo Egas, aprovechando quizá alguna de las muchas ocasiones que para ausentarse habrian de presentársele, partió de Guadalupe con ánimo de no volver más á la obra del sepulcro comenzada, mientras aquellas dificultades no se solucionasen según lo creía justo y equitativo. Esto es lo que parece desprenderse de la carta que inmediatamente vamos á transcribir, no sin antes hacer constar que dicha suspensión duró unos ocho ó nueve años, como luego veremos.

Carta de D. Alonso al Prior de Guadalupe.—La carta es original y toda escrita de mano del mismo D. Alonso; no está fechada más que cuanto al día y mes, sin año, como por entonces se acostumbraba en cartas de intimidad, aunque en ellas tratasen asuntos de transcendental importancia. Sin embargo, por el sobrescrito, que va dirigido «al reverendo mi special señor e mui amado padre el padre prior de guadalupe fray dyego de paris», podemos calcular la fecha de la carta.

En el año de 1475, antes del mes de Junio por lo menos, comenzó el priorato del P. Fr. Diego de París, que fue Prior del Monasterio hasta 1.º de Julio del 83. La presente carta fué escrita muy poco después de haber entrado dicho Padre en el gobierno del Monasterio, según se desprende de lo que en la misma D. Alonso le dice: extrañándole sobre manera que en su anterior (del Prior á D. Alonso) nada le haya dicho del memorial que le había enviado con un tal Fr. Ambrosio «de todo el oro que auia inviado (D. Alonso) alla al padre prior vuestro antecesor». Por lo que es de creer, dicho memorial debió ser enviado luego de sabida por él la noticia de la elección del P. Fr. Diego de París, y por lo mismo creemos que el año de la carta es el mismo de 75 en que comenzó el gobierno de dicho Padre: un año antes del testamento de D. Alonso.

Cláusula de la carta relativa á Egas.—«... de lo que me escriuistes señor que egas auia de uenir ay a acabar esa mi labor para el primero dia de agosto me plase mucho sy asy fuere que segund sus mañas (maneras) byen lo deue onbre dudar sy ende i señor uiniere pido nos por merded no lo dexeys partyr en ninguna maña (manera) fasta que esa obra dexe acabada y mandalde señor pagar sy la acabare de eso oro que ende esta todo lo que ha de auer que creo que son dose o trese mill mrs. de todo lo principal el dyse que ha de auer mas por algunas quentas asi que dice que ha fecho en esta obra mandaldas señor uer que por el rrecaudo de la oblygacion que el fyso ant pero gonsales gigante parescera a lo que es oblygado por la primera ygualança todo lo que paresciere que demas y allende aquello ha fecho yo señor lo rremito todo a vuestra conçyençya y dyscreçyon que le mandeys pagar por ello lo que sea rraçon y aun algo mas tanto que la obra quede byen fecha y acabada y acuerdesenos señor de las corlas que se an de poner prietas e blancas en el arco de la entrada de la capylla donde agora esta la red la qual se ha de sacar un poco afuera asymesmo de los angeles que se an de poner en los pylares con sus basas e capyteles e tabernacles conmo estan debuxados en la demuestra que yo tengo que alla se fyzo. y asy mesmo señor mandad luego faser el cañuto de ladryllo que uos señor e yo mandamos que se fysyese donde solia estar el carbon de la sacristania para donde se pongan los cuerpos en sus caxas vno cabe otro por que no quede por faser y acuerdesenos señor que la entrada de este cañuto ha de ser por el callejon que pasa del altar de santyago y de sant agustin a la mesma capylla de sta. ana. y en todo uos pido señor mucho por merced que mandeys dar grand priesa porque se acabe que sabe onbre quando sera menester y todo lo que fuere para ello menester pagese (*sic*) de eso que alla esta como dycho es y escriuase lo que se gastare... de seuilla a XII de agosto= aqui señor uos enbio otro tal memorial como el que uos inbie con frey anbrosio por donde uereys la cuenta de todo lo que alla he inbiado a vuestro antecesor.

»Vester humilis et deuotus filius ad omnia mandata paratus.— *Alfonso de Velasco.*»

EGAS Y EL TESTAMENTO DE D. ALONSO DE VELASCO

Otro documento de gran interés para la presente cuestión es el testamento de D. Alonso de Velasco, otorgado en Sevilla en el Monasterio de San Jerónimo de Buenavista en el mes de Abril (el día quedó en blanco) de 1476, escrito del propio puño y letra del mismo D. Alonso, como dice el traslado autorizado por escribano público, que hay en este Archivo.

Cláusula relativa á Egas.—«... mando... (que)... me lleven a enterrar... al monesterio de Señora Sta. maria de Guadalupe a la capilla de sta. ana donde yo e doña ysabel mi muger tenemos nuestro enterramiento tomado... que non toquen cosa alguna de mi cuerpo mas que lo llieuen todo enterro (*sic*) a sepultar al dho. monesterio de guadalupe en la dicha capylla de sta. ana que yo tengo dotada para mi enterramiento e de la dha. mi muger en la sepultura que para mi e para ella en la dha. capylla esta fecha...

»E mando que se fagan en la dicha capylla de sta. agna a la pte. donde se dise el euangelio en la pared donde esta el postigo el arco de la dha. mi sepultura e todas las otras cosas e obras que yo tengo ordenadas de faser en la dha. mi capilla e sepoltura e estan ygualadas e avenidas con egas *cuyman* (1) maestro mayor de la iglia de toledo que lo ha de faser con dos bultos vno mio e otro de la dha. mi muger y con toda la otra ymagineria e maçoneria que esta ordenada de se faser en la dicha capilla y sepoltura segund esta otorgado por ant P° gonsales Gigante escriuano pub° de la dha. villa de Guadalupe, al qual dicho egas mando que se acaben de pagar todos los maravedis que le quedan

(1) La lectura «egas cuyman» corresponde á las de los dos documentos anteriores de «egas coman» y «egas cueman»; por lo tanto, aunque en la cláusula testamentaria no sea completamente segura esta lectura, es, sin embargo, probabilísima; especialmente en confrontación con otra palabra en todo semejante y de lectura segura, al hacer una manda á *nuestra señora de las «cueuas»*, de que pocas líneas más abajo habla. Además, porque la lectura «egas cujman» que, caso de no admitirse la primera, sería la única admisible, es imposible; primero, porque el rasgo de la *i* en forma de *j*, aunque se da algunas veces en el documento, no abunda, y sólo en circunstancias especiales que aquí no existen; y segundo, porque la *y griega* es bastante clara y abunda el documento en otras mil de más dudosa factura y de su género, pero de lección evidente, y finalmente, que tampoco, en el siglo XV, fueron conocidos en España los alemanes por el nombre de *animan*.

por pagar de la dha. obra fasiendola e acabandola el perfectamente counmo deue y es obligado a lo faser segund que todo aquesto esta asentado por ante el dho. pº gonsales gigante».

El traslado del testamento de Velasco fué sacado «en dose dias de Setiembre año del nascimiento de nuestro señor jhu xristo de mill e quatro cientos e setenta e syete años», necesariamente después de acaecida la muerte del otorgante, confirmada por documentos de sus testamentarios fechados en el mes siguiente al de la fecha del traslado. Por consiguiente, en el año anterior todavía el enterramiento no estaba terminado; pero muerto D. Alonso, no es de creer que Egas se hiciese por «más» tiempo el remolón, como parece indicar la carta antes citada, y lo concluiría prontamente, pagándosele cuanto se le debía para que el sepulcro pudiese ser cuanto antes ocupado por el cadáver de quien con tanto «amor» lo había encargado. Esto mismo parece indicar lo que inmediatamente vamos á ver sobre las pinturas que en él se mandaron hacer por D.ª Isabel de Cuadros, su mujer.

Pintura del sepulcro.—Como complemento á todo lo hasta aquí escrito y confirmación de lo que hemos dicho anteriormente que, á raíz, sino fué antes de la muerte de Velasco, quedó terminada por Egas la magnífica obra de su sepultura, queremos añadir aquí otro documento verdaderamente curioso é importante. Trata de cómo habían de pintarse todas y cada una de las partes del sepulcro, tan por menudo que hoy podría de nuevo repetirse la pintura tal como estuvo en su primitivo estado. Además nos mueve á publicarlo el saber, que si bien es de todos conocida la policromía de la Edad Media en los grandes conjuntos escultórico-arquitectónicos de portadas, sepulcros, etc., sin embargo, creemos que son muy escasos, si por ventura hay alguno, los documentos hasta el día conocidos, que describan la policromía de alguna obra de verdadera importancia. Y porque juzgamos también no ser de escasa importancia la intervención de Egas en la pintura del sepulcro y capilla de los Velasco; pues también á la capilla se extiende el citado documento. No es fácil resolver satisfactoriamente esta cuestión; primero, porque no hay rastro alguno de ello en el contrato anteriormente transcrito, y en el que ahora vamos á transcribir ni una sola palabra se nos dice con relación al gran maestro, pero tampoco se habla de ningún otro, y esto nos inclina más á creer que Egas realmente llegó á intervenir en dicho asunto; no obstante, nada que sepamos se

ha dicho hasta el presente de él en este sentido, y aunque no sería extraño que hubiera manejado también el pincel como otros grandes maestros de la época, con todo debemos en esto ser cautos y no adelantar juicios y conjeturas; pero sería importantísimo dilucidar esta cuestión, porque resuelta en favor del gran maestro, se engrandecería más y más su figura con nuevos é ignorados timbres de gloria.

Sea de esto lo que quiera, y dejándolo para que los hechos y el estudio lo decidan, nosotros sólo apuntaremos que aunque por sus propias manos no hubiesen sido ejecutadas dichas pinturas, es de todo punto increible que Egas haya sido completamente ajeno á las mismas, sino que á ejemplo de otros grandes maestros, en toda la Edad Media, que por sí mismo dirigían, como el maestro Mateo en el pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago, las pinturas con que se abrillantaban sus grandiosas obras de arquitectura, debió él también dirigir más ó menos directamente las que, para mayor adorno del sepulcro propio y de su marido, había dispuesto D.ª Isabel de Cuadros.

Copia del documento.—El documento no está ni en forma de contrato ni de escritura, sino solamente en la de sencillo memorial, que debió servir como pauta para la ejecución de las pinturas. El encabezamiento dice así: «Lo que mando faser la Señora doña ysabel en el enterramiento del Señor Alfon de Velasco que dios aya e suyo».

Luego comienza del modo siguiente: «Primeramente el manto del Señor Alfon de Velasco que sea pardillo escuro e la ropa debaxo sea morado escuro, el collar del jubon brocado negro, la carmeñola que sea morada escura e sy fuere bonete que sea negro, el joyel de oro e las piedras de color de piedra fina; la ciuta prieta la feuilla e cabos dorada e lo que paresce del almohada que sea verde de seda e las borlas de oro el Rostro e manos encarnados los cabellos castaños escuros.

»El bulto de la Señora doña ysabel el manto negro lo que paresce del balandran pardillo escuro la cadena e crus e joyel sea dorada, las piedras las colores que se requieren, el texillo prieto e feuilla e guarnicion de oro; el Rostro e manos encarnadas e las tocas blancas con el Reboço, el almohada de seda morada, las borlas de oro con vn cairel de oro la del e della.

»Dos fasistores que se han de faser en que han de estar las almohadas e libros de Resar que sean dorados e las almohadas blancas de da-

masco las borlas e caireles sean de oro los libros el vno azul e el otro verde e los cantos de las fojas de oro.

»los pajes las Ropas blancas de damasco e los jubones verdes de brocado Rostros e manos encarnados los cabellos Ruuios las cabezas moradas los zapatos naranjados e los enforros pardillos las espadas las vaynas negras las guarniciones doradas los paños de clemesin

»los dos angeles que tyenen sendos escudos de armas, las blancas los entrepies e mangas de brocado e el vno morado e el otro verde cabellos e estolas de oro e los Rostros amitos los enforros azules, los Rotulos blancos escriptos que digan *Requiescant In pace*, las alas de oro pauonadas, las armas de sus colores e oro e plata donde fuere menester lo blanco sea plata e amarillo sea oro e el azul sea fyno

»las puertas de color de madera fasgueadas de moldura, las Aldabas doradas al derredor de la puerta fagan vn desuan con sus molduras e fojas fasiendole vn florou encima de blanco e prieto que paresca de talla, todo el otro campo fagan una cortina abierta que faga sus enveses de azul fino brocado de oro el enves de clemesyn

»al papo (*sic*) del cerco faga al Rincon un desuan de blango e prieto labrado con sus boceles por medio del desuan vnas Rosas Repartidas con vn bastago de oro

»del papo del cerco y descendidas fasta abaxo sea de asul fino brocado de oro

»el paño que cuelga delant con flocaduras que sea de damasco blanco purpurado de oro e la flocadura de oro e toda la claraboya con los pies de los pilares e la peana fasta do mueuen los cinbres sea negro las fojas que tyenen las couletas (*sic*) e todas las adreces la baxa e la alta que sean de oro e el bastago que va por el desuan baxo sea de oro e las fojas blancas el campo de asul e las armas como las otras de oro e plata e azul fyno

»otrosy los pilares desde el asento prieto fasta arriba sea todo de oro los finistrages asules

»en la delantera del cerco en el desuan de asul fyno con vn bastago Rosas de oro el bocel e anbas cejas sean de oro el bocel de baxo con la ceja llana sean de oro fasta abaxo e otro desuan verde e el otro desuan en que estan las perlas con los respaldos en que estan los Rotulos sean de clemesyn las piedras e sus engastes de oro ellas de sus colores sea asimismo las puertas de los Rentorlos los niños encarnados, los cabe-

llos de oro los Rentorlos blancos e escripto en ellos *maria mater gratie mater misericordie;* las cabezas do mueuen los Rentulos con liste que va de tras de los Rentulos fasta abaxo sea de oro, el tras dos de donde estan los niños verde

»el manto de Santa maria sea de asul fyno la saya morada escuro el canto del libro sea de oro Rostros e manos sean encarnados e los cabellos de oro el campo de la ymajen sea de vn damasco negro purpurado de oro, la repisa, el bocel e las dos cejas sean de oro e el desuan verde las fojas de oro el campo de asul fyno e desuan de abaxo sea verde, el bocel con sus peanas e fojas e coletas e floron sea de oro el Respaldo do van las fojas sea el vno morado e el otro verde e el desuan de dentro sea de asul fyno

»los cuatro angeles que sean las aluas blancas los Rostros e manos encarnados los cabellos dorados las estolas verdes e asules las flocaduras doradas los entre pies e mangas e amitos de brocado las alas de colores enplumadas

»otrosy que desde la puerta fasta el Retablo a peso del altura de los pilares faga un paño negro de damasco con su barra e feuilla e cayado que paresca que esta colgado

»mas los angeles dos que tyenen las varas de la vandera e estandarte los Rostros e manos sean encarnados los cabellos de oro, arneses e gocetes e falda de plata las orlas de la malla e guarniciones del arnes todo dorado e las correas negras e los zapatos naranjados color de manrroq, los mantos vno verde e otro de carmesin e los enveses trocados e los freses de oro e los cordones de oro, los targones en el vno las armas e en el otro la deuisa las alas de sus colores de plumas pauonadas las armas de los targones de oro e plata e asul fyno e las traseres coloradas e las fojas de las repisas blancas e el verdugo verde los bordones sobre que estan puestos sean jaspados verdes e parescan marmoles».

Este es el documento relativo á las pinturas del sepulcro verdaderamente curioso, y que nos hace volver la imaginación hacia esta hermosa obra, cuando abrillantada por el oro, plata y otros mil combinados y finos colores, harían subir su mérito, mediante la excitación de la fantasía, á un grado incalculable.

216



de Fr. A. ...nez

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

REAL MONASTERIO DE GUADALUPE

Sepulcro de los Velasco por A. Egas

ESTADO ACTUAL DEL SEPULCRO Y CAPILLA DE LOS VELASCO

El sepulcro.—La obra maestra de Egas en Guadalupe es, sin duda, el magnífico sepulcro de los Velasco, labor de un conjunto admirable, armónico, delicado y elegantísimo que roba la atención del artista é irresistiblemente atrae hasta al más profano é indiferente en materias de arte.

Trece figuras, además de las estatuas principales, todas en perfecto estado de conservación, componen la parte decorativa viviente, si así puede llamarse, que animan con suave y mística melancolía esta hermosa mansión de los muertos, animados ellos (sus estatuas) también de rodillas, llenos de fe y en plácida y santa contemplación, y en medio de este conjunto humano-celeste, allá en lo alto, como cerniéndose sobre aquel cuadro de fe y esperanza en la vida futura, que debajo de aquella arcada, tan hermosamente cairelada, se está desarrollando en artística y *monisima* capillita, sentada sobre saliente y adornada repisa, la que es Madre de Dios, con rostro virgen, lleno de vida, dulzura y esperanza, con aquella característica inclinación de cabeza en las figuras más salientes de la Edad Media en su más tierna y dulce expresión, con el Hijo sentado en su regazo presentándole y como invitándole á hojear un libro..., el de la Vida, para que en él registre, sin duda, los nombres de los que allí yacen sepultados. ¡Hermoso conjunto, tierno y sublime ideal!, y todo dentro de aquellas filigranas elegantísimas, sutiles, labradas en la piedra, cuya dureza obedece al cincel del inspirado artista con mayor prontitud que los puntos de la pluma á dejar grabados en el papel los signos del pensamiento del que esto escribe.

No se conserva en mal estado el sepulcro; sólo en sus partes bajas se halla algo deteriorado, especialmente el escudo perteneciente á don Alonso, que ha desaparecido por completo, y algunos pequeños trozos que hay movidos, pero de muy escasa importancia; lo demás se conserva todo íntegro, excepción hecha de los reclinatorios y libros que ante sí cada «bulto» tenia, que serían movibles y acaso de madera, y han desaparecido. Lo restante, si no es el pequeño y gracioso postigo con sus dos pajecillos, uno á cada lado, se encuentra tal y como nos lo describe el documento arriba copiado del contrato entre Egas y don Alonso de Velasco.

Las estatuas de la entrada.—Junto á la verja que separa la capilla de Santa Ana, cuyo patronato tuvieron los Velasco, del resto de la nave, se hallan colocadas las dos estatuas ó ángeles de que nos hablan los documentos transcritos, tanto el contrato como el mandamiento de D.ª Isabel sobre las pinturas, y que también son objeto de uno de los dibujos citados.

Hoy estas dos hermosas estatuas, con sus doseletes y repisas, se hallan bárbaramente enjalbegadas con buen número de manos de cal, de tal modo, que bajo tan blanca como inoportuna capa quedan encubiertos todos los detalles más delicados del trabajo á cincel; sólo después de haberlas cuidadosamente limpiado es cuando podremos apreciar lo delicado del detalle que todavia sobre la misma cal se sospecha.

Por lo demás, se encuentran en perfecto estado de conservación, y varian del dibujo y contrato en que no visten albas ni amplios mantos (las estolas) ni llevan estandartes (los rótulos) en sus manos, sino trajes cortos, con sus cotas, etc. (visten de guerreros) y grandes escudos en las manos; las alas son de madera.

Este es al presente el estado de la obra principal de Anequin Egas en Guadalupe, digna de un estudio verdaderamente concienzudo, por ser ella hoy el punto de partida para la búsqueda de otras del mismo autor y aun para la comprobación de cuantas hasta el día se le han atribuído.

IV

SEPULCRO DE DON FERNANDO ALVAREZ DE MENESES

Ignorado.—Satisfechísimos con los descubrimientos realizados de las dos obras precedentes del insigne maestro, nunca pudiéramos imaginar que nuestros intentos pudieran desear ni buscar más éxitos, ni creyéramos jamás que el célebre artista nos daría nueva materia en que ocuparnos, aunque por otra parte nos hubiese sabido á gloria. ¿Acaso no seria una *verdadera temeridad y osadía* querer hallar en Guadalupe más obras del maestro que en el mismo Toledo, de cuya Catedral fué Maestro Mayor durante tantos años? Además, ya no nos quedaba rincón alguno del Monasterio que examinar, ni tampoco quedaban ya á la vista otras obras trabajadas en piedra de aquella época dignas de especial interés.

Papelito intrigante.—Pero, héte aquí que, un insignificante y arrugadísimo papelillo, que por su mal aspecto parecía no merecer los honores de la lectura, vino á intrigarnos completamente y á sacarnos de quicio, como suele decirse. Era nada menos que... *¡un recibo del maestro!..., firmado por el mismísimo Egas*, que copiado á la letra dice así: «Conosco yo egas pedrero que Rescebi del Sennor padre fray joan de aviles mill mrs. para en quenta de la obra del Sennor obispo de çamora. E porque es verdad fyrme aqui mi nombre, fecho a syete de março de setenta e ocho annos, egas». Rubricado.

El documento es auténtico y original, no hay duda, nos dijimos. ¿Pero quién es ese señor Obispo de Zamora? ¿De qué obra se trata? ¿Por qué hace dicho pago el P. Juan de Avilés? De esto último no nos extrañamos mucho, porque sabido es, como consta en multitud de documentos de este Archivo, que durante las revueltas políticas del siglo XV, Guadalupe fué el lugar sagrado, donde casi todos los personajes más ilustres y célebres de todos los bandos, incluso los Reyes, aun los Católicos, tenían depositados sus caudales y alhajas más estimables, como seguro intangible donde los pudieran recuperar íntegros en caso de adversidad ó triunfo de los partidos contrarios. Por eso había siempre alguno ó algunos Padres beneméritos encargados de la custodia de tales depósitos, á quienes los dueños á veces ordenaban hacer ciertos pagos de esos dineros. Por esa época eran encargados de los depósitos los Padres Juan de Avilés y Alonso de la Rambla, y como por entonces trabajaba Egas en el sepulcro de Velasco, bien pudiera ser, juzgábamos nosotros en un principio, que aprovechara el señor Obispo la estancia de Egas en Guadalupe para realizar el pago de su obra á cuenta del dinero que aquí tenía depositado. Esta fué la explicación más racional que queríamos dar al hallazgo del citado recibo, no atreviéndonos por entonces á creer que se tratase de otra obra de Egas en Guadalupe, pues por ninguna parte aparecía.

Una cuentecilla importante.—La ansiosa curiosidad que despertara en nosotros el interesante papelito hizo que nuestras inquisiciones se multiplicasen, y ya no se escapaban á nuestra vista ni aun los trozos de papel más insignificantes, por rotos é ilegibles que apareciesen; cuando otra cuartilla, que era un pedazo de antigua carta que no hace al caso, aparece en nuestras manos, en cuyo dorso tenía ordenada una pequeña cuenta, que también leímos. Era una minuta de las cantida-

des que los Padres Juan de Avilés y Alonso de la Rambla habían sacado del depósito del mismo señor Obispo, para hacer otros pagos á Egas á cuenta de la citada obra. Y porque es curiosa é interesante queremos trasladarla aquí. Lleva al margen en mayores caracteres la palabra «Obispo», y después el título y razón siguientes:

«estos dineros son del sennor obispo de çamora para la sepultura de su padre.

»Sacaronse destos dineros del obispo ccc mrs. para egas que le dio el padre fray Joan de aviles en xvıȷ de febrero de lxxvııȷ.°.

»Sacaronse mas vIMııȷ que fray Alonso de la Rambla avia prestado.

»Sacaronse mas de aqui ccccl.°.

»En xxvȷ de febrero di al dicho egas MM destos dineros.

»En vıȷ de março dio fray joan de aviles a egas M.

»En xxȷ de março de lxxvııȷ° di a egas MMD.»

Pero esta cuenta, aunque en ella se afirme más la existencia de la obra de Egas, tampoco nos daba definitivos horizontes para su búsqueda.

Sin embargo, algo nuevo nos ofrece el título de la minuta, pues por él ya sabemos que se trata de una sepultura, no del Obispo, sino de su padre.

El interés del asunto crecía, y nos aguijoneaba de tal manera que llegaba á emocionarnos la sola idea de poder hallarla.

Otro recibo de Egas.—Un nuevo papelillo, tan insignificante y despectivo, pero tan precioso é importante como aquél, por ser también auténtico del maestro, vino á aumentar nuestro entusiasmo, por lo que queremos asimismo dejarlo aquí consignado, y dice como sigue:

«Conosco yo hegas que Rescebi de vos fray Joan de aviles dos myll seis çientas e noventa mrs, en compljmjento delos diez myll mrs que el obispo de çamora vos dio para la obra de su padre, fecho á xxv de março anno de myll e quatroçientos e setenta e ocho annos, egas». Rubricado.

Tampoco este documento nos prestó más luz que los anteriores. Nuestra ansiedad aumentaba por instantes.

Busquemos al Obispo de Zamora.—¿Qué hacer en vista de que estos documentos eran tan parcos en noticias? ¿Desistir? De ningún modo; porque conociendo la existencia de esa obra de Egas, y apoyados en

Fot. de Fr. A. Gómez Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

REAL MONASTERIO DE GUADALUPE

Recibos de Egas referentes al sepulcro de D. Fernando Alvarez de Meneses

esos reducidos datos, era necesario proseguir hasta agotar los últimos recursos de inquisición, á fin de dar con su paradero, aunque sea fuera de Guadalupe.

Mostramos también estos documentos al Sr. Tormo en su visita, y él, lo mismo que nosotros, hubimos de convenir, desde luego, en forzar las pesquisas necesarias. A Zamora, pues, con nuestra orientación. Pero á los pocos días nos escribe el Sr. Tormo, que habían resultado estériles todas las indagaciones realizadas en dicha ciudad; también á nosotros nos contestaron que del registro practicado en los Archivos y Bibliotecas de Zamora no había podido sacarse noticia alguna que esclareciese nuestros intentos. Los datos eran insuficientes para ello, y quizá les hubiéramos dado falsa orientación. Casi llegamos á desmayar en nuestra empresa.

Documento del Obispo.—Entretanto, no por eso cejábamos nosotros en rebuscar por todos los rincones hasta los más pequeños y sucios papeles. Entre otros, cogimos una carta que, plegada, medía cinco por siete centímetros, la cual estaba hecha una lástima y desastre, por las manchas de moho y herrumbre que la cubrían, dirigida al P. Alonso de la Rambla, uno de los depositarios del señor Obispo. Es de la época, á ver la firma, la firma... creyendo encontrar por doquiera en nuestro anhelo al interesante señor Obispo... ¡y, emoción! Estaba subscrita con estas palabras: *Ad Vra. beneplacita Joannis electus zamorensis.* Aquí está, aquí está, pronunciamos al unísono. Leímosla con avidez emocionante; pero nada decía del sepulcro ni de su padre. Sólo trataba de cincuenta marcos de plata que para él había labrado el famoso artista del Monasterio, Fr. Juan de Segovia (el Platero) y pedíala por estas palabras: «... e envyamos por Ella el levador desta, criado de meneses mi hermano, pídovos de graçia que gelos mandeis luego dar...»

¿Quién es el Obispo de Zamora?—La citada carta está fechada y firmada en Talavera á 7 de Noviembre, sin cita del año; y aunque nada dice de su padre ni del sepulcro, aporta nuevos datos muy interesantes para proseguir más orientados y seguros en nuestras pesquisas, y son: Que el Obispo se llamaba Juan y que tenía un hermano que se apellidaba Meneses, y, por tanto, él debía ser Juan de Meneses. Todo lo cual se confirma por un recibito que, al dorso de la misma carta y como escondido entre sus pliegues, dejó escrito el dicho criado, dando fe de haber recibido la plata pedida, y es como sigue: «Cognosco yo

martin, criado de Françisco de meneses en esta carta contenido que Rescebi de vos fray Joan platero, profeso de Sennora Sta. maria de Guadalupe çinquenta marcos de plata labrada, para levar al Sennor obispo de çamora, la qual le habian dado de ayn de casa para en pago de çiertos dineros que á su hermano françisco de meneses aviamos de dar de çierto pan que se compro para este pueblo del prior de sant... E porque es verdad dexevos este albala firmado de mi nombre en esta carta del dicho Sennor obispo. fecha x dias del mes de noviembre anno del Sennor de mill e quatrocientos e setenta e ocho annos. martin de tallavera.» Rubricado.

Tenemos, pues, la noticia cierta del Obispo de Zamora, porque como se ve, este recibo del criado, escrito tres días después de la carta del señor Obispo, lleva la fecha del mismo año que la minuta y recibos de Egas ya citados.

Se descubrió el enigma.—El padre del Obispo.—Con estos datos seguros podíamos ya dirigirnos de nuevo á Zamora para practicar, con más felicidad que antes, los trabajos en busca de la personalidad del padre del Obispo, y dirigir la investigación para la del sepulcro. Pero no hubo necesidad de aguardar el resultado de la misma, porque persistiendo nosotros escrupulosamente en el rebusco del Archivo hasta el fin, con paciencia benedictina y con el interés y ansia que el asunto requería, topamos con el último papelito de la materia, tan desmejorado como sus hermanos, pero de tanta eficacia que nos resolvió el asunto del padre del Obispo, y era otro recibo, todo él escrito del propio puño y letra del maestro Egas, que dice así:

Otro recibo del maestro Egas.—«conosco yo egas que resçebi del Reverendo padre Fry. Joan de aviles dos mill e quinientos mrs. para en pago del bulto de Ferrand alvarez de meneses que Dios faya: fecha veynte e uno de marco de setenta e ocho.» Cerrado con media de su rúbrica.

Respiramos, llenos de satisfacción inmensa; habíamos encontrado ya al tan buscado padre del señor Obispo, cuya búsqueda tanto tormento nos diera, si bien gratísimamente soportado por nosotros. Sabemos, por tanto, que el padre se llamaba Fernando Alvarez de Meneses. Pero...

¿Dónde está el sepulcro?—Teníamos ya la satisfacción de haber hallado todos los datos necesarios para identificar las personas del señor

Obispo de Zamora y de su padre por documentos preciosísimos del citado señor Obispo, de Egas y de los Padres depositarios. Nada nos restaba ya que hacer sobre los mismos. Pero faltábanos dar con el principal objetivo: esto es, descubrir el sitio donde se hallara, cualquiera que él fuese, la obra de Egas, el ansiado sepulcro; era, pues, necesario proseguir.

El libro de sepulturas.—No era absolutamente nuevo para nosotros el apellido Alvarez de Meneses, porque *nos sonaba,* como suele decirse, por haberlo quizá leído revolviendo papeles viejos del Archivo, sin que pudiéramos acertar en cuales había sido, á causa de la enorme balumba que origina la lectura de tantos y tan diversos escritos hacinados en disparatada confusión. Después de agotados todos los recursos, releyendo de nuevo multitud de documentos para buscar algún horizonte acerca de la sepultura, no nos quedaba ya otro que recurrir al libro de sepulturas del Monasterio, aun á trueque de favorecer nuestra *osadía,* de querer suponer esa obra de Egas en el Monasterio, porque si en dicho libro se encontrara, necesariamente debía estar en Guadalupe. A ver, pues, el citado libro.

Con timidez y desconfianza tomamos el libro en nuestras manos, abrímoslo y leímos por donde empieza la enumeración de las sepulturas, que dice: «Comienza el cuento de los arcos de la pared de la nave de Sant pedro». Arco primero de la puerta del Claustro, nada. Arco segundo, nada. Arco tercero, nada tampoco. «*Arco cuarto es de fernandalvares de meneses*», en magnifica y clara letra gótica, y sigue después en letra pésima: «*el qual fallescio en j de junio de Mcccc°xxxj annos.*»

Era en Guadalupe.—Como lanzados por mágico resorte, sin poder contener la emoción, nos levantamos súbitamente y fuimos á la Iglesia, contamos los arcos de la pared en la nave de San Pedro, y nuestros ojos dirigieron su mirada á un azulejito de Talavera, puesto en el muro de la nave sobre el zócalo de mármol, que leímos apuntando con el índice, llenos de extraordinaria satisfacción y contento, y dice: «*Hic Jacet D. Fernando Alvarez de Meneses, Natural de Talavera de la Reina, Corregidor de ella y Nobilissimo Caballero.*»

Un sacrilegio artistico del siglo XVIII.—Con la ansiedad y expectación consiguientes, procedimos á su descubrimiento, y conforme con los datos consignados, allí estaba el arco correspondiente, abierto en el grueso del citado muro, conservando en su intradós las antiguas pinturas que lo adornaban, pero el sepulcro... ¡ay! había sido arrancado

de allí, sin que se vislumbren rastros siquiera de su paradero. Sólo queda el lugar sobre el que hay levantado un fuerte citarón, macizo desde su asiento hasta el promedio de dicho arco, dejando entre aquél y éste un vacío como de 40 centímetros de ancho y el resto vano hasta la clave de su ángulo, envueltos entre el material de construcción los huesos de un cuerpo de hombre juntamente con los de un niño, que bien pudieron ser los de una niña que en la misma sepultura fué enterrada á 1.º de Abril del 1514, hija de Ana Teresa de Meneses, llamada Ana Elvirita, de edad de ocho años, como consta del libro de sepulturas.

Grande y fría fué nuestra desilusión y desencanto al encontrarnos el lugar sin el sepulcro, como grandes habían sido también nuestras satisfacciones al ser conducidos á dicho sitio de sorpresa en sorpresa por los mismos documentos auténticos.

Bien es verdad que, durante todo este interesante proceso, más de una vez nos había asaltado la terrible duda de que pudieran haber hecho con este sepulcro las mismas profanaciones artísticas que ejecutaran con otras muchas obras, cuando las reformas de la Iglesia que realizó D. Manuel de Lara Churriguera en la mitad del siglo XVIII; en ese siglo nefasto de bandidaje artístico, que parecía haber declarado odio á muerte á las obras de orden y estilo clásicos, lanzándose sin orden ni concierto al campo del capricho y de la arbitrariedad, y emparchando al mismo tiempo los monumentos más notables, especialmente las del estilo gótico. Pero nunca pudimos llegar á convencernos del todo que hubiesen profanado aquellos que no estorbaban á los planos visibles; aquellas que pudieran quedar ocultas, sin destrozarlas, por las malhadadas reformas; por eso, á pesar de lo bárbaro del procedimiento, podíamos suponer que, edificando sobre el sepulcro, pues se trataba de una pequeña citara, todavía pudiera hallarse oculto y envuelto entre el nuevo material, y, por tanto, nos quedaba ese rayo de esperanza. Pero no fué así desgraciadamente. Aventajó la barbarie del siglo y de aquellos arquitectos á nuestras benévolas suposiciones, y sin necesidad alguna para conseguir sus fines reformistas, destruyeron el sepulcro del gran maestro, que hoy pudiéramos satisfechos admirar y añadir ésta á las demás obras del insigne Egas. Con todo, ahí quedan estos documentos dando fe de su antigua existencia, y ya que no podamos admirarla, valgan al menos para ilustrar y esclarecer algo más la monografía del celebrado maestro.

V

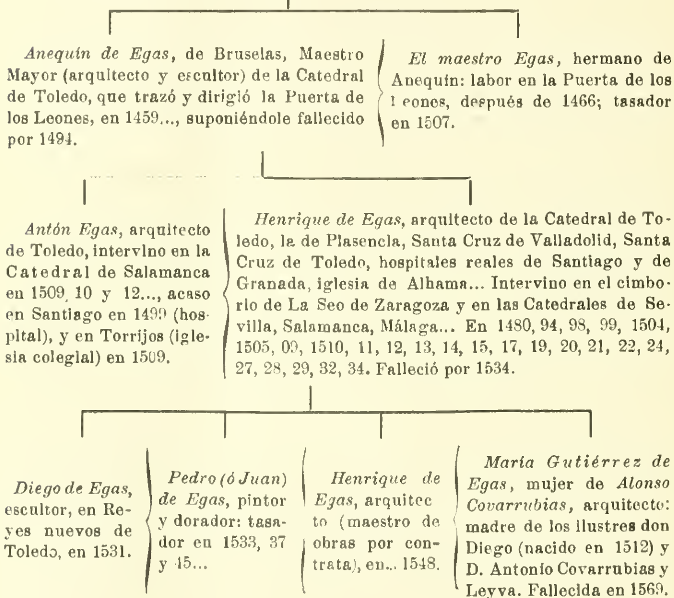
Quién es el Egas de Guadalupe.—Terminado el objeto principal de nuestro humilde trabajo, solamente nos resta ya dejar establecido, cuál de los artistas del apellido Egas, cuyos nombres han venido sucesivamente revelando los Archivos, sea el que durante tanto tiempo y en tan diversas ocasiones trabajó en el Monasterio de Guadalupe.

Todo lo que hasta aquí sabíamos de los Egas se debe principalmente á los colaboradores de Ceán Bermúdez, quien en su conocido «Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España» (Madrid, 1800), y sobre todo en sus «Notas y Adiciones» á la obra de Llaguno, por él más que duplicada y considerablemente enriquecida, «Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración» (Madrid, 1829), nos ha transmitido las más de las noticias que de dichos artistas hasta el día poseemos. Pero, desgraciadamente, ni Ceán Bermúdez ni los que luego le siguieron en sus diligentes pescudaciones de nuestros Archivos, principalmente el de la Catedral de Toledo, como Ramón Parro, Parreño, etc., copiaron los documentos examinados, que ni siquiera extractaron, dando á veces algún fragmento suelto de los mismos, pero muchas sin mencionar siquiera el año ni el lugar de la obra artística ni aun el nombre y apellido de los artistas que la ejecutaron. De aquí nace que todavía nos queden bastantes problemas por resolver sobre la personalidad, una ó diversa, de los artistas del apellido Egas; porque muy bien pudiera suceder que Juan de Bruselas, Hanequín ó Anequín (Juan en diminutivo flamenco) Egas, Juan Guas, etc., fuesen distintos nombres dados á una sola persona. Pero dejando esta cuestión para plumas de mayor autoridad y erudición que la nuestra, nos concretaremos solamente á dar nuestro humilde parecer sobre cuál de los Egas hasta el día conocidos pueda ser el Egas Cuemán de Guadalupe.

Aceptando, pues (aunque no creamos en ella) la diversidad de las personas antes dichas, vamos á reducir á unidad lo referente á los varios artistas del apellido Egas, descartando desde luego todos los demás, según las citas en las que inconfundiblemente (á juicio de los dichos escritores) se menciona á uno ú otro Egas en los documentos por ellos registrados. La unidad la traducirá un árbol genealógico, en el que marcaremos con trazo pleno los parentescos que Ceán Bermúdez

dió como comprobados, aunque no aduce los documentos probatorios en general. Por trazo interrumpido pondremos el parentesco comprobado por documentos que no conoció Ceán Bermúdez, señalando las tres generaciones de artistas del apellido Egas que conocemos en España, nacidos todos de un mismo tronco, del bruselés Anequín probablemente.

GENEALOGÍA DE LOS EGAS



Identificación de Egas Cuemán.—Según esto, y teniendo en cuenta que Anequín de Egas y su hermano Maestre Egas (si es persona distinta) no aparecen en Toledo hasta mediado el siglo XV, y que la primera fecha verdaderamente fija y segura es la del año 59, en la que Anequín aparece trabajando en la famosa puerta de los Leones de la Catedral de Toledo, cuyo Maestro Mayor era á la sazón, y que precisamente un año antes, el de 58, hallábase el Egas *Comán* de Guadalupe trabajando el sepulcro del Ilmo. Illescas, y que el propio Egas *Cuemán*

dibujó y concertó más tarde, en el año de 68, la labor del sepulcro y Capilla de los Velasco, y, en fin, que de este mismo Egas *Cuyman* se dice en el testamento de D. Alonso de Velasco, otorgado el 76, que era maestro de la Catedral de Toledo, debemos desde luego concluir, constándonos además, que dicho Anequín no murió hasta por los años de 94, que el Egas Cuemán de Guadalupe no es otro más que el Anequín de Egas de Toledo. Ambos son escultores y trabajan desde mediados del siglo XV; los dos, maestros de la Catedral de Toledo y vecinos de la misma ciudad, y no es de creer que viviendo Anequín hasta el año de 94, el Egas que trabajara en Guadalupe por los años de 78 en los sepulcros de Fernán Alvarez de Meneses y D. Alonso de Velasco fuese Maestre Egas, hermano del Anequín, porque esto supondría gravísimos trastornos entre el primero y el Cabildo de Toledo, de lo cual nada nos induce ni aun siquiera á sospecharlo.

Todo lo cual queda plenamente confirmado, teniendo á la vista el catálogo que Ceán Bermúdez formó de los Maestros Mayores de la Catedral de Toledo, que es el siguiente (Llaguno, I, pág. 253):

«1. Alvar Gómez, aparejador, en 1425.—2. Anequín Egas de Bruselas, Maestro Mayor, en 1459.—3. Martín Sánchez Bonifacio, en 1481. 4. Juan Guás, en 1494.—5. Henrique Egas, en 1494.—6. Alonso Covarrubias, nombrado en 15 de Octubre de 1534, jubilado en 1566, vivía en Enero de 1570.»

Por este presente catálogo vemos, que Anequin fué Maestro Mayor de la Catedral de Toledo, por lo menos hasta el año de 1481 en que aparece Martín Sánchez Bonifacio. Pero si tenemos en cuenta que Ceán olvida en esta lista lo que antes había dicho de Enrique, que había sucedido á su padre inmediatamente, queda todavía más firme nuestra conclusión de que Anequin conservó hasta su muerte el título y dirección de las obras de la Catedral de Toledo; pero sea de esto lo que quiera, por lo que al caso presente interesa, conste que todo esto nos confirma en nuestra identificación cuanto al Egas Cuemán de Guadalupe, con Anequín de Egas de Toledo, padre de todos los demás artistas que en España, por más de un siglo, hicieron tan celebrado y famoso el hoy gloriosísimo apellido de los *Egas*.

Nota biográfica de Anequín de Egas.—Todo lo que sabíamos de Anequín hasta el día ha sido bien poco, pues del mismo solamente nos hablaron los citados Ceán Bermúdez y D. Ramón Parro.

Todo lo que Ceán nos dejó consignado en las «Noticias de Arquitectos» de Llaguno y Amírola, es lo siguiente (t. I, pág. 119): «*Anequín de Egas*, de Bruselas, fué Maestro Mayor de la Santa Iglesia de Toledo. Dirigía en 1459 su aparejador Juan Fernández de Liena, que fué también arquitecto muy acreditado, la fachada de los Leones, que es una de las dos del crucero de aquel gran templo. Está enriquecida con muchas estatuas y adornos de gran mérito».

Don Sixto Ramón Parro, en su utilísima obra de dos tomos «Toledo en la mano» (t. I, págs. 66 y 67), dice: «En seguida (de Alvar Gómez ó González... á principios del siglo XV (?)...) se menciona como tal Maestro Mayor de este templo (primacial) á Anequín Egas, que á mediados de dicho siglo, esto es, hacia 1459 á 1460, dirigió la construcción de la preciosa puerta y fachada de los Leones ó de la alegría, como entonces la llamaban; tras de éste viene un Juan Guas, que lo debía ser por los años de 1470, y acaso fué este Maestro Mayor quien dispuso el cerramiento de las últimas bóvedas con que se coronó la obra de nuestra insigne Catedral en 1493; sino se debió verificar esta operación en tiempo de su sucesor Enrique Egas, que consta lo era ya antes de 1500, como tendremos ocasión de observar en la descripción de varias partes de este templo que se labraron bajo su dirección.»

Debió de sufrir el ilustre Parro alguna confusión en su diligente pescudación de los papeles del Archivo, porque la fecha de ser Anequín Maestro Mayor de la Catedral, desde principios del siglo XV, como parece seguirse, si sucedió inmediatamente á Alvar Gómez, nos parece fecha un tanto lejana, no sólo cuanto á la primera vez que, como tal, en el 59, aparece trabajando en la fachada y puerta de los Leones, sino también y con mucha mayor razón para la fecha de 84 á 85 en que trabajaba los relieves y estatuas de parte del presbiterio en la misma Catedral.

No comprendemos tampoco cómo trabajando Anequin Egas en dicho período, fuese desde 1470 Juan Egas el Maestro Mayor de la Catedral, con quien entonces, acompañados de Martín Sánchez Bonifacio, hicieron aquellos trabajos y los de las bóvedas de la Capilla mayor. Todo lo cual nos induce á sospechar, y no sin fundamento, que todo cuanto el citado Parro refiere de Juan Guas y Anequín Egas es perfectamente atribuible á una sola personalidad, padre é inmediato antecesor del famoso arquitecto, Henrique de Egas.

En la página 125 del mismo tomo añade el citado autor: «Según apunte que conservo sacado de papeles y documentos de la obra y fábrica, se hicieron estos bajo relieves (las estatuas de parte del presbiterio primada, junto al púlpito del lado del Evangelio) y esculturas por Martín Bonifacio, Juan Guas y el Maestre Egas (Anequín), que fué Maestro Mayor de la Iglesia precisamente por este tiempo. Las estatuas, ó al menos varias de ellas, se conoce que son algo más antiguas por su defectuosa escultura; pero también se advierte que fueron con el tiempo mejorando los artistas que las trabajaban...; «...conjetura luego sean el Papa Paulo II ó Sixto IV que gobernaron la Iglesia desde 1465 á 1484», en cuyo período se terminó la obra de cerrar la Capilla mayor (antigua) con estos adornos y bajo relieves».

Más adelante, en la pág. 135-136, añade: «Ahora bien, si estas observaciones no son del todo infundadas, cuando por otra parte yo conservo, entre otros apuntes sacados de documentos auténticos, uno que dice que, después de la construcción de la torre principal y de la torre del reloj, «siguió la obra de cerrar la capilla mayor con bajo relieves y adornos que ejecutaron Martín Bonifacio, arquitecto, maestro Egas y Juan Guas», si se recuerda que el maestro Egas es el Anequín que dirigió la construcción de la puerta de los Leones hacia 1460», etc... Como se ve, pues, de lo recientemente copiado, más bien sufrió el ilustre Parro una ligera confusión en sus apuntes, que no un verdadero error, al poner á Juan Guas como arquitecto de la Catedral, desde el año de 1470, puesto que él mismo nos da luego á Anequín como «arquitecto» y «maestre» entre los otros dos de quienes se halla acompañado en las citadas obras.

Nada más que sepamos, al menos cosa nueva, se ha escrito sobre el famoso Anequín, primero de los Egas en España; por ser tan poco lo que de aquel gran maestro sabíamos, hemos querido terminar nuestro trabajo, añadiendo á los nuevos é interesantes datos que sobre él hemos tenido la dicha de encontrar, estas breves notas biográficas para que, cabe tanta vaguedad y confusión como hasta aquí hubo acerca de este asunto, resplandezcan más y más las nuevas y brillantísimas luces que á la biografía del maestro juzgamos haber por fortuna aportado.

Fr. G. RUBIO É I. ACEMEL, *Franciscanos.*

Guadalupe, Abril de 1912.

Datos históricos sobre la Casa Ayuntamiento de Madrid.

En 15 de Junio de 1345 el Concejo (1) de la Villa se hallaba ayuntado *á campana repicada, según lo han de uso y costumbre.* Esto nos dicen algunos documentos que se conservan en el Archivo municipal, pero se ignora el sitio donde se reunian, hasta que en 1405, según consta en un acuerdo fechado de esa época, y en que Madrid y su tierra debian pagar al voto de Santiago ciertas cantidades, aparece dicho Concejo celebrando sus reuniones en un salón no muy grande y enmaderado que habia encima del pórtico de la iglesia de San Salvador, una de las más antiguas de la Villa (2). Es de suponer que continuasen en el mismo sitio hasta que un hundimiento, ocurrido en dicha iglesia el 13 de Abril de 1483, le priva de este saloncito.

No teniendo los Regidores local donde celebrar sus ayuntamientos, acordaron celebrarlos en el pórtico de la dicha iglesia; pero el frío y la lluvia les obligaba con frecuencia á refugiarse dentro del templo, y como en sus discusiones no observasen la compostura y respeto debido á la Casa del Señor, el párroco les cerró la iglesia en 20 de Abril del siguiente año, negándoles la entrada; no conformes con esta decisión, intentaron seguir haciendo lo mismo, pero tuvieron por fin que obedecer al ser requeridos, en Agosto siguiente, por los visitadores del Arzobispado para que no se reuniese el Concejo dentro de la iglesia. Entonces edifican una nueva cámara sobre el mismo pórtico, echando para ello una derrama de 50.000 maravedises, cuya edificación, hecha por alarifes moriscos, queda terminada en 1488, inaugurándose en sesión de 29 de Febrero de aquel mismo año (3).

(1) Cuya noticia debo al erudito Jefe de la Biblioteca municipal D. Carlos Cambronero.

(2) Según Mesonero Romanos, en este salón se celebraron alguna vez Cortes del Reino.

(3) Noticias también facilitadas por el Sr. Cambronero.

En 23 de Junio de 1536 se otorga una escritura (1) entre los señores del Concejo y el cura y beneficiado de la iglesia con aprobación del Cardenal Tavera, Arzobispo entonces de Toledo, por la que se obligaba el ya dicho Concejo á cubrir la iglesia y hacer la pared principal de ella de cal y canto, con la portada de sillería, y dar á la fábrica de dicha iglesia 500 maravedises de censo perpetuo. En 1561, al trasladarse la corte á Madrid, continúan reuniéndose en el mismo sitio hasta el año 1599.

En esta fecha, deseando ensanchar la calle para que hubiese más espacio en la entrada de la Reina Doña Margarita, mujer de Felipe III, se derriban las casas de Platerías (2) y el pórtico de la iglesia de San Salvador, con lo que emparejando con la casa del Presidente de Castilla (3), queda más ancha la calle de Santa María ó de la Almudena.

Vuelven á quedar en virtud de esta reforma sin cuarto donde reunirse ni ayuntarse los vecinos de Madrid, refugiándose por el momento en varias casas (4) que habían comprado en la plaza de San Salvador en los años 1574 al 1579, y donde estuvieron hasta 1619, en que por ruina de éstas se trasladan á las que tenía D. Juan de Acuña, Marqués de Vallecerrato, en la otra esquina de la calle del Salvador y frente á la iglesia del mismo nombre y formando manzana con el convento de monjas de Nuestra Señora de Constantinopla (5), mediante alquiler de 800 ducados anuales.

Como la Villa desde el traslado de la corte iba creciendo, no sólo en importancia sino también en población, pues muchos señores y

(1) Hay en el Archivo municipal de Madrid una facultad del Comisario de 3 de Diciembre de 1529 para que del caudal de sus propios se diese á la parroquia de San Salvador 350 maravedises para su fábrica y edificio.

(2) Relaciones de D. Luis Cabrera de Córdoba.

(3) El Presidente de Castilla era D. Juan de Acuña, Marqués de Vallecerrato.

(4) Las casas compradas por Madrid fueron las siguientes: En 1574 una de Juan de Castellanos, y otra de Lorenzo Díaz Boticario que lindaba con casas de Gaspar Testa, la cárcel nueva que había de hacerse y la plazuela de San Salvador. En 1575 las del Licenciado Pedro Preciano; en 1576 las que en la misma parroquia del Salvador tenían Gaspar Testa y Andrés Obrero, que estaba en la misma plazuela; en 1578 otra de Pedro González, y por último, en 1579, una de Juana Bautista, viuda de Gabriel Honquero Sastre, por sí y como tutora de sus hijos.

(5) Se llamaba así por venerarse en su Altar mayor una imagen de la Virgen traído de Constantinopla. Fué fundado en Rejas en 1479 y trasladado á Madrid en el año de 1561.

nobles que acompañaron á los Reyes construyeron en ella sus casas y palacios, el Concejo, al aumentar en importancia, aumentaba también sus gastos, pues además del alquiler de casa ya citada, tenía que abonar el de alquiler de un balcón para que la Reina viese la procesión del Corpus, el hacer un tablado para que los señores del Consejo de Su Majestad viesen la representación de los Autos, que costaba sólo el armarlo 3.300 reales, así como los 30 reales que se daban cada año al dueño de la casa donde se hacía la visita de presos por el Consejo y 200 ducados que se pagaban de alquiler para la Contaduría de cuentas y guardarropa, hubieron de convencer á los Regidores de la necesidad de construir un edificio donde poder acomodar todas estas necesidades, y solicitaron licencia del Rey para construir Casa Ayuntamiento.

En 7 de Marzo de 1629 les concede S. M. real cédula para que edifiquen en el sitio y lugar que marcasen los señores del Consejo, aplicándose á su coste lo que se saque del concierto hecho con las villas del real de Manzanares, y sino bastase, se aplique á su pago las sisas consignadas á obras públicas.

Como la cárcel vieja se estaba hundiendo, creyeron conveniente hacerla de nuevo al mismo tiempo, y á ser posible, unida á la nueva Casa Ayuntamiento.

Joan Gómez de Mora, Maestro Mayor de S. M., fué el encargado de hacer la obra, presentando los planos y traza del nuevo edificio en 1640, firmados por él y el secretario mayor de S. M. y del Ayuntamiento Pedro Martínez.

Quedaba el escoger sitio, según mandaba la real cédula citada, y los comisarios de obras, facultados por el Consejo de S. M., designan como el más á propósito para ello el de aquellas casas que ya poseían en la plaza de San Salvador y donde estaba la cárcel vieja de la Villa.

La nueva Casa Ayuntamiento, según el proyecto de Gómez de Mora, había de tener, además del salón donde celebrar sesiones el Concejo, habitación para el Corregidor, escribanos y otros ministros suyos, dependencias, contaduría, etc., y una habitación con un balcón, donde la Reina pudiese ver la procesión del Corpus y los señores del Consejo las fiestas.

No teniendo con las casas que ya poseían terreno bastante para tanta edificación, intentan tomar treinta pies más por la parte que

×

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

Delantera de la casa mirada por la calle de la Almudena, firmada por Juan Gómez de Mora × en 1640.

Dice debajo del dibujo: En correspondencia de la traza se ha de colocar en el primer cuerpo de la obra de la casa de Ayuntamiento el ba[illegible] en que ha de ver Su Magestad la Reina Nuestra Señora [illegible]onforme lo acordado. En once de Enero 1640 años lo firmaron.

lindaba con las casas del Conde de los Arcos, antes del Cardenal Don Bernardo de Rojas y Sandoval, y treinta y cinco pies por la parte que lindaba con la calle de la Almudena, quedando reducida la plaza del Salvador á una calle. Enterado el Conde de los Arcos de los proyectos, planos y trazos del nuevo Ayuntamiento, protesta en respetuoso memorial al Rey, haciendo presente en él que, aparte del gran perjuicio que hay para sus casas, que quedan arrinconadas sin las vistas de que siempre han gozado, y sin uso de las cocheras, por ser la fábrica y torres que quieren hacer superior á dicha su casa, perjudican á la plaza, que después de la Mayor es la principal, que queda como una calle, perjudicando asimismo á su fuente, y pide que en unión de Gómez de Mora lo vean Rutilio Gacis, Crescencio y Tomás de Angulo, como *personas lo más pláticas* de estos reinos y conforme á las trazas que Mora tiene hechas, procurando no dar al Corregidor y demás ministros tan grandes aposentos, no cojan tanto terreno de la plaza. Es de suponer que el Rey concedería lo que pedía el Conde de los Arcos, cuando los señores del Consejo de Castilla nombran por superintendente de la obra de las Casas Ayuntamiento al Consejero D. Francisco de Tejada y Mendoza en 19 de Septiembre de 1629, y en 30 de Octubre del mismo año, dicho señor, en unión del Corregidor de la Villa D. Francisco de Brizuela y Cárdenas y comisario regidor don Antonio de Pinedo y estando presente el señor Conde de Añover por sí y en nombre de su padre el Conde de los Arcos, después de ver la planta y el sitio que la dicha Villa tenía al presente edificado de lo que se derribó y de lo empezado á hacer, acordaron que las dichas plantas y trazas sean hechas por Joan Gómez de Mora y se tomen treinta pies desde la esquina de la cárcel vieja, que está enfrente de la puerta principal de la casa del Marqués de Vallecerrato, y por la parte de abajo se midan veintiocho pies desde la casa de la dicha Villa, que sale á la plazuela enfrente de las casas del Conde de los Arcos, acordándose se edifique la nueva casa en todo el sitio que hoy tiene edificado, tomando de la plazuela de San Salvador solamente los pies nuevamente marcados, quedando por plaza pública lo demás (1).

Para que puedan formarse idea los lectores de todo lo anterior-

(1) 2-498-37 Archivo municipal.

mente dicho, es necesario reconstituir la plaza de San Salvador, valiéndonos para ello del plano de Tejeira (1).

Formaban dicha plaza los edificios siguientes: al Sur, la histórica casa de Cisneros, que estaba entre dos calles: la del Conde de los Arcos y Santa María del Arco; después venían las casas del Conde de los Arcos, la célebre de los Lujanes, antes de Ocaña, y separadas de esta última, por una calle que iba á la de San Miguel, las casas de Platerías, que dieron nombre á la calle. Enfrente de la casa de Cisneros estaban la iglesia de San Salvador, la calle del mismo nombre y las casas de Acuña y convento de monjas de Constantinopla, y, por último, en el lado Oeste de la plaza varias casas pequeñas, donde estaba la cárcel vieja separada por un callejón de las casas del Marqués de Cañete (2).

En el centro de la plaza había una fuente construída en 1678, con sujeción al modelo que trajo para ella Rutilio Gacis, escultor italiano que por entonces residía y trabajaba en Madrid (3). Tenía la fuente de altura 14 pies, y salvo los adornos, era de piedra berroqueña, y fué hecha por el escultor Antonio Riera al mismo tiempo que la de la Puerta del Sol, costando ambas 6.700 ducados.

Encargado como hemos dicho antes de hacer los planos y trazos de la futura Casa Ayuntamiento Juan Gómez de Mora, Maestro Mayor de S. M., y uno de los más famosos arquitectos de su época, es de suponer que como discípulo de Juan de Herrera proyectase su obra dentro del gusto clásico. Lástima que sólo se conserve de él la alzada del cuerpo de edificio que daba frente al Salvador y monjas de Constantinopla pues hubiera sido mucho más hermosa la fachada princi-

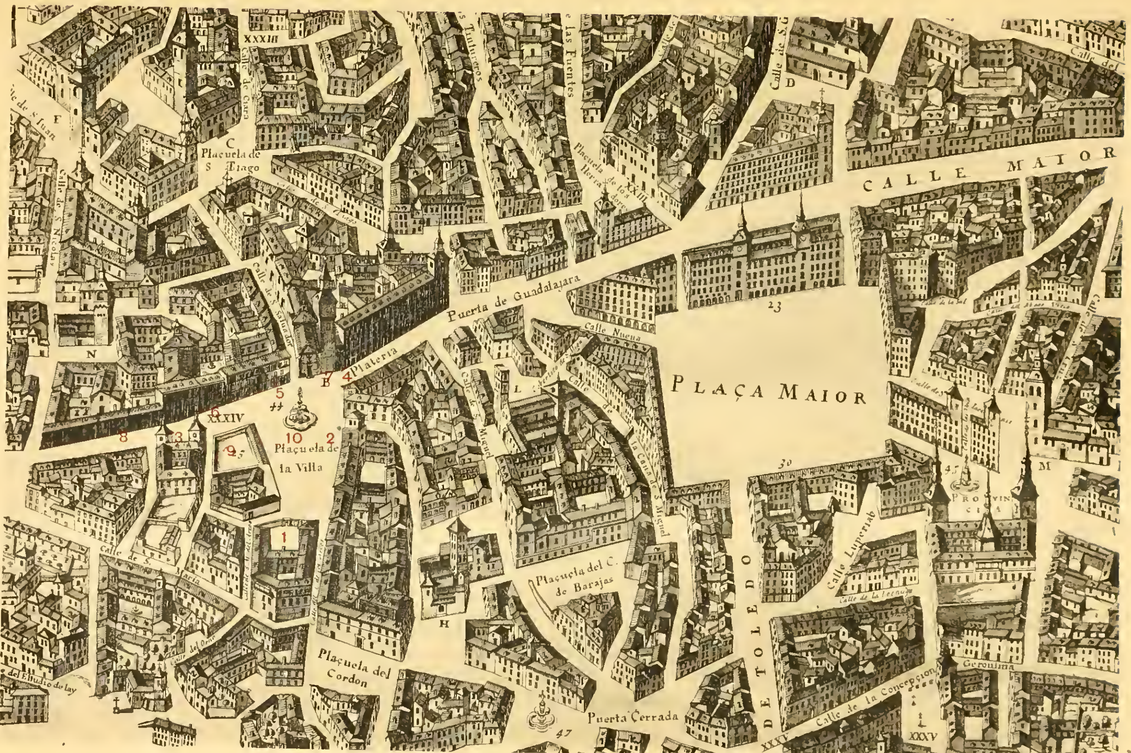
(1) Plano Topográfico de Madrid por D. Pedro Texeira, grabado en Amberes en 1656.

(2) Hoy Gobierno civil de la Provincia.

(3) Dicha fuente era de forma ochavada y constaba de cinco cuerpos que se alzaban sobre una copa de 23 pies de ancho y doble grada y de diez dedos de alto. Sobre esta copa había un pedestal ó primer cuerpo. El segundo cuerpo, de tres pies de altura, tenía cuatro cartelones de mármol blanco sobre los que caían cabezas de bronce con caños para agua, encima unas jarras con sus tapas de mármol negro. Cuatro tarjas de mármol blanco de Génova. Los escudos de la Villa. Cuatro óvalos grandes con su mascaroncillo «que echa agua entre taza y taza», también de mármol. Otras cuatro cartelas sobre la taza con máscaras de mármol blanco. Los escudos reales en el cuarto cuerpo y cuatro últimas cartelillas en el último cuerpo con unas bolas del mismo mármol. Debo estas noticias al Sr. Velguela, que está haciendo un trabajo sobre fuentes de Madrid.

AYUNTAMIENTO DE MADRID

Una parte del plano hecho por D. Pedro Texeira y grabado en Amberes en 1656



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

1. Casa de Cisneros.
2. Casas de los Lujanes.
3. Casas del Marqués de Cañete, hoy Gobierno Civ
4. Casas de Platerías.
5. Casas de Acuña.
6. Convento de Constantinopla.
7. Iglesia de San Salvador.
8. Calle de la Almudena.
9. Carcel vieja de la Villa.
10. Fuente proyectada por Rutilio Gac

234

pal proyectada por este ilustre arquitecto. Pero aunque faltan los diseños, los documentos que se conservan en el Archivo municipal me permiten dar una idea, por los materiales entrados en su construcción, de cómo proyectó Mora la futura casa de la Villa de Madrid. Era de cantería hasta los entresuelos, de piedra berroqueña hasta el balcón en que la Reina había de presenciar las procesiones del Corpus, y desde la imposta en que terminaba este piso, de ladrillo de Toledo ó Mocejón raspado y cortado con azulejos de Talavera para los chapados, asentado y rematado cada alicar de azulejo.

De piedra también las esquinas de las torres; las paredes de éstas eran de ladrillo colorado por fuera y rosado por dentro. Las portadas eran lisas, con arcos despezados á regla fija, con fajas ó impostas conformes con las de las torres al andar del suelo primero.

Cornisas de cantería de piedra berroqueña, pilastras también de la misma piedra, adornando las puertas principales unas columnas con sus pedestales, basas y capiteles y cornisas.

Las portadas principales con jambas, dinteles, frisos y cornisas con una moldura. Dos balcones grandes: el uno para que la Reina viese la procesión ya citada del Corpus y el otro para los señores del Consejo de S. M. (1) completaban la obra.

En 29 de Octubre de 1643 los consejeros de Castilla piden al superintendente de obras y al Maestro Mayor (Gómez de Mora), que declaren lo que costará la fábrica del primer cuerpo de esta Casa Ayuntamiento y las cargas que tiene la Villa sobre sus sisas, rentas y propios y qué intereses y á qué plazos los paga.

Contesta Mora en 11 de Noviembre del mismo año con una tasación firmada, en que dice que haciendo la fábrica de cantería hasta el balcón llamado de la Reina y lo que se ha de labrar en el primer suelo, sobre las bóvedas y el balcón, y siendo la fachada de la delantera de ladrillo con las jambas y dinteles de las ventanas de cantería, costará todo 28.000 ducados. Con el adorno de pilastras y cornisamentos de cantería 8.000 ducados más. (En nota aparte dice ha sido aprobada por el Consejo.)

A la segunda pregunta del Consejo contestan los Regidores del Ayuntamiento que las sisas ordinarias están consignadas para el pago

(1) Estos balcones son los que aparecen en la alzada que acompaña al artículo. No hace referencia á cómo eran los balcones de la fachada principal.

de los censos, limpieza, empedrado, hospitales y fiestas del Santísimo Sacramento y no alcanzan el valor de éstas en muchos ducados. Las sisas del cuarto de palacio están consignadas al pago de censos y otros cargos con licencia del mismo Consejo hasta el año 1664. Las sisas del vino de la plaza están consignadas hasta el año 1653 con facultad del Consejo. Las rentas de los propios no alcanzan á las cargas que tienen. Los intereses que se pagan son de 6 por 100 en conformidad de lo facultado.

Hechas posturas para empezar las obras, se rematan por fin éstas en Cristóbal de Aguilera, familiar del Santo Oficio y veedor general de fuentes de la Villa, quien se encarga de las obras poniendo todos los materiales por su cuenta, según acuerdo tomado anteriormente por el Corregidor Brizuela, Regidor Francisco del Castillo, en unión de D. Francisco de Salcedo y Mendoza, del Consejo y Cámara de Su Majestad, tasándose al empezar las obras, según precios del concierto celebrado ante el escribano del Ayuntamiento Francisco Díez, en 3 de Marzo de 1644, en 243.754 reales.

Hecha previsión de madera por Aguilera de los Montes de Valsain y Pedraza (300 carros de vigas y troncos), y no pudiéndola transportar á Madrid, según hace presente, con la brevedad necesaria, solicita de la Villa dinero para transportarla; ésta, que por lo visto no andaba bien de fondos, como veremos más adelante, pide á su vez á los pueblos comarcanos acudan con carretas para ayudar á las obras, contribuyendo con doce carretas de bueyes los pueblos de Manzanares y con diez y ocho Collado Villalba (1).

Las obras iban lentamente por la escasez de dinero, y Aguilera pedía continuamente consignación para proseguirlas, teniendo que acudir la Villa al Consejo de Castilla para que le autorizase, en 9 de Agosto de 1645, á gastar tres cuentos de maravedises de la sisa del carbón, después de pagadas otras consignaciones anteriores, y no bastando esto, á que se apliquen los efectos con que afianzó el tesorero de la sisa del vino á estas obras.

Ocurrido el fallecimiento de Aguilera, y no queriendo su viuda continuar las obras, se hacen nuevos pregones para buscar alarifes que se encarguen de ellas, pues Aguilera no había construido más

(1) 1-171-12 Archivo municipal.

que 8.000 pies. Hecha tasación de las obras efectuadas hasta entonces por éste, sumaban 207.117 reales, que eran los señalados en la escritura de contrato; los materiales que había en el suelo importaban 23 682 reales y medio, habiéndose rebajado 10.000 reales que había costado los colgadizos de los talleres para meter los materiales y trabajar la gente, que servían para la continuación de las obras.

La obra de la cárcel, encomendada por Mora á José de Villarreal, tampoco avanzaba mucho por las mismas causas que la Casa Ayuntamiento. Mientras tanto, la cárcel vieja se estaba hundiendo, cayéndose tabiques y techos, hacinándose los presos en otras habitaciones y expuestos á mil enfermedades. Queriendo remediar algo este mal, el Corregidor Queipo de Llano y Regidor Sardaneta acordaron obligar á D. Jerónimo Guillén del Castillo, poseedor del Mayorazgo de su nombre, á que les alquilase ó cediese un cuarto bajo de las casas que dicho señor tenía en la calle de junto á la cárcel, en virtud de un auto. No accediendo dicho Guillén del Castillo, se obligan á comprarle su casa en 25 de Abril de 1647, con licencia del Rey, por ser casa de Mayorazgo, para trasladar á ella los presos y activar la construcción de la cárcel nueva (1).

En 10 de Febrero de 1648, Gómez de Mora hace presente al Concejo, que estando enfermo y achacoso y no pudiendo encargarse de las obras que se estaban haciendo, propone le substituya José de Villarreal, que le ha ayudado, teniendo á su cargo la dirección de las obras de la cárcel nueva.

La Villa dispone que siga con el empleo de Maestro Mayor de las obras de la Casa Ayuntamiento José de Villarreal durante las ausencias y enfermedad de Gómez de Mora, con el mismo salario y emolumentos. El 28 de Febrero fallece Mora, siendo confirmado Villarreal (2) en su empleo.

Por fin, en 17 de Junio de 1649 se manda, en vista de estar acabada la obra del lienzo de pared que mira á la calle que iba á Santa María hasta la imposta, que se hagan pregones de toda la obra, inclu-

(1) D. Jerónimo Guillén del Castillo protesta en memorial al Rey Don Felipe IV del daño que se le sigue, pues se le desalojaron los demás cuartos ocupados, y que no se le puede tomar ningún cuarto aunque sea prestado por estar libre del Derecho de aposento. A lo que accede el Rey declarándole libre de esto.

(2) José de Villarreal hizo, en unión de Fr. Diego de Madrid y Sebastián Herrera, la famosa capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés de Madrid.

so la cárcel, y se acuerda adornar la casa para la entrada de la Reina y que se haga un tabique hasta el suelo y se derribe la tapia que está delante de dicha obra, y que se vea si entrando el coche de Su Majestad en el patio de la casa podrá apearse de él al pie de la escalera y salir por la calle que separaba dicha casa en construcción de las del Marqués de Cañete. O no debieron efectuarse estos pregones, ó no acudieron alarifes á encargarse de la obra, cuando poco tiempo después se ordena al maestro Villarreal que se haga por jornales revisados por el propio Villarreal y se continúen las obras empezadas, y de las que á la muerte del Maestro Mayor (Mora) sólo había construído un lienzo de pared hasta el cuarto principal y parte de las dos torres de la calle que iba á Santa María, y por la parte de la plaza un pedazo que se alargaba desde una de las torres hasta la pared del zaguán de la puerta principal de la plaza de San Salvador (1).

Las obras iban, sin embargo, muy atrasadas, pues adelantaban muy poco por la escasez de dinero, no obstante los esfuerzos que hacía Villarreal para que se concluyesen. Comprendiendo el entonces Corregidor de Madrid, Conde de Torralba (2), en el mismo año, que era necesario cuanto antes, por la proximidad del Corpus, concluir al menos la parte de edificio donde la Reina había de ver la procesión, y considerando al mismo tiempo lo costoso que era á Madrid seguir pagando casa y hacer tablado para que viesen las representaciones de los Autos, pide al Consejo de Castilla le autorice para aplicar á las obras de la Casa Ayuntamiento los ingresos que se hicieren vendiendo unos sitios en la plaza de la Cebada para mercado, y que para que tengan valor dichos sitios se liberten perpetuamente de huesped y aposentos.

La Villa de Madrid, por conducto de sus Corregidor y Regidores, con el afán de ver concluida su nueva Casa, no descansaba en arbitrar recursos para que la construcción de su fábrica fuese con más rapidez; pero no obstante estos esfuerzos, en 1656 todavía piden al Rey que el Consejo les conceda 200 ducados tomados de las nuevas sisas del derecho de las carnes, sacándolas por mesadas, según vayan

(1) Iban gastados por Cristóbal de Aguilera en dichas obras 230.799 reales y medio y edificados 39.327 pies.

(2) El Conde de Torralba era D. Domingo Fernández de Córdoba, Caballero del Orden de Alcántara.

produciéndose, para poder acabar la fachada y poner tejados, sin los que corre peligro de hundirse todo lo edificado hasta entonces.

Debió concederse por el Consejo lo que pedian, pues este mismo año fué el primero que presenció la Reina Doña Mariana la procesión del Corpus desde el balcón de la nueva Casa Ayuntamiento, cuya procesión, que antes pasaba por delante del Alcázar, desde 1644, según León Pinelo, llevaba el siguiente camino: Salía de la iglesia de Santa María la Real, y por la plaza Mayor, y acera de los Pañeros, entraba por la calle de Toledo, y de ella por los Latoneros á Puerta Cerrada, desde la que pasando á la puerta de San Justo iba á la plaza del Cordón, y por la callejuela del mismo nombre entraba en la plaza de San Salvador, y por la calle de Santa María volvía á entrar en su iglesia (1).

A Villarreal le substituye en la dirección de las obras Teodoro de Ardemans, quien las da un gran impulso, terminándolas con la construcción del oratorio, salones, la portada y torres; ya anteriormente se habian puesto balcones y construído la escalera, cuyas obras hizo, así como la barandilla de la fachada que caía enfrente de Constantinopla, Domingo de Ziazita, maestro rejero en 1653 (2).

Otto Schubert, en su última obra publicada, sostiene que á Alonso Carbonell, que substituyó á Gómez de Mora en 1648 como Maestro Mayor de todas las obras reales, debe atribuirse también la obra del Ayuntamiento, puesto que éste dibujó todas las plantas y alzadas. Yo no he podido encontrar en el Archivo municipal, á pesar de haber revisado minuciosamente todos los documentos, otros planos y alzada que los que van en láminas por separados, y la segunda va firmada por Gómez de Mora el año 1640, y los primeros, aunque del año 1653, tampoco lo están por Alonso Carbonell. La designación hecha por el Concejo de Maestro Mayor en José de Villarreal no ofrece duda, puesto que está hecha en sesión, y en su libro de actas del referido año de 1648 consta. Realmente la construcción ofrece algunas analogías con la del palacio del Buen Retiro, de cuyas obras estuvo encargado Carbonell; pero si Gómez de Mora firmó por lo menos los dibujos, se-

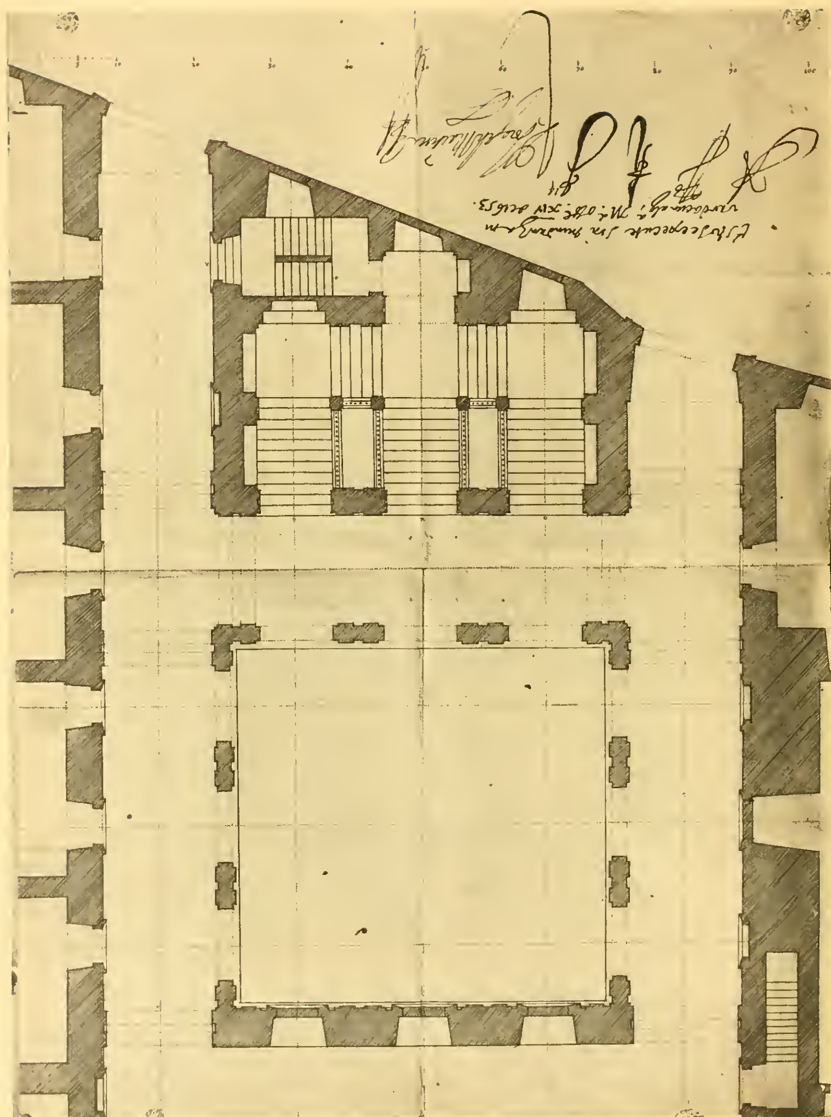
(1) El año 1650 vieron esta procesión la Reina é Infanta desde las casas del Marqués de Cañete al lado de la nueva Casa de la Villa, para lo que se quitó una reja y se colocó un balcón volado y una escalera de madera en el jardín. (De un artículo de D. Carlos Cambronero.)

(2) 2-498-41 Archivo municipal.

gún asegura Schubert, puede muy bien ser aquél el autor de ambos proyectos, aunque por su muerte no pudiese dirigir sus obras. Los adornos barrocos de la fachada y torres está probado, como veremos más adelante, que fueron hechos en tiempo del Maestro Mayor Teodoro de Ardemans y cuando había muerto Alonso Carbonell, puesto que este artista falleció en Septiembre de 1660 y las portadas se hicieron, según consta de las condiciones firmadas por Teodoro Ardemans y Miguel de Arredondo, en 1670. Pero suponiendo, como dice Schubert, que los planos y trazos fuesen hechos por Alonso Carbonell y no por Mora, ¿cómo se cita siempre á éste en todos los documentos que he consultado, no sólo como autor de la traza, sino como director de las obras hasta su fallecimiento? En mi opinión, el verdadero autor de la cárcel nueva y Ayuntamiento de Madrid no fué otro que Gómez de Mora, cuyo primitivo proyecto, sobre todo en la parte ornamental, fué modificado por sus continuadores Villarreal y Ardemans, sobre todo por éste último arquitecto.

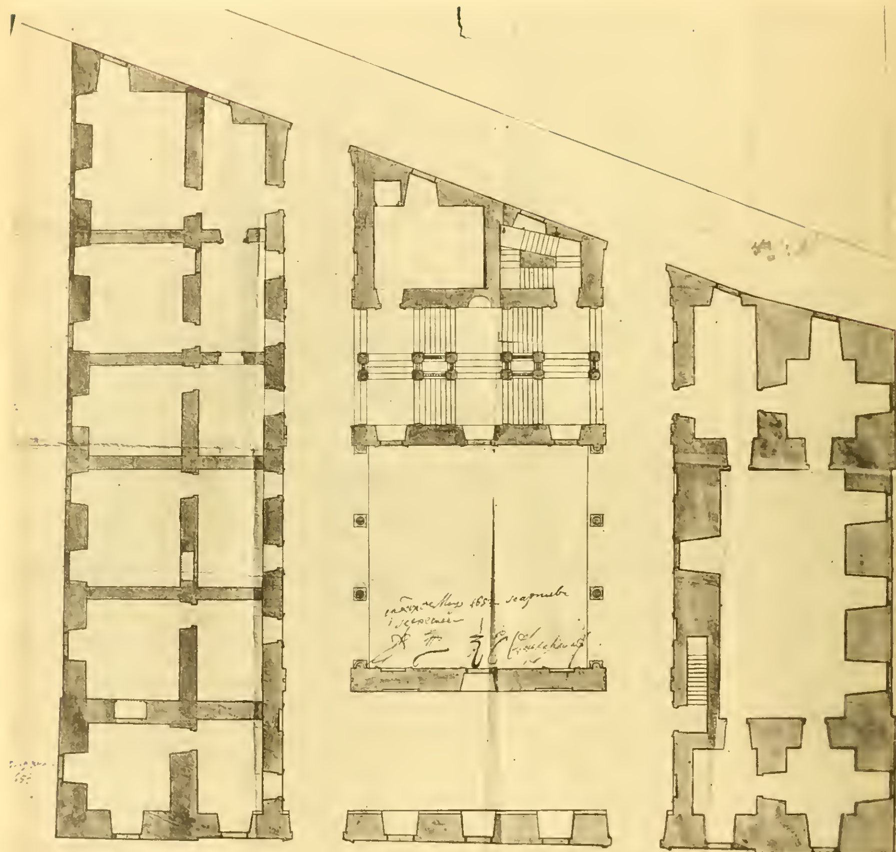
La portada proyectada por Ardemans, se remató en Miguel de Arredondo en 30.000 reales de vellón, obligándose á pagar al Maestro por dicha obra 17.000 reales, pagados según fuese ejecutándola (1).

(1) 2-498-21 Archivo municipal. Las condiciones de la portada eran las siguientes: «Primeramente se han de sentar losas de eleccion sobre las cuales han de cargar las jaulas y pilastras y zócalos teniendo dichas losas un pie de restallo ó carga. Asimismo es condicion que las jambas y las pilastras que animan á ellas tengan los altos y gruesos que muestra la traza que para ello hay hecha. Asimismo es condicion que el dintel ha de ser entero con el mesmo largo que da la traza y el alto hasta donde hace arquitrabe con la cornisa y llevando el grueso que debe corresponder conforme dicha traza. Es condicion que el friso de dicha cornisa haya de ser de dovelas con cortes secretos acomodando las juntas que por él pasaran parezcan ser de una pieza. Es condicion que la cornisa ha de ser despezada de calidad que las juntas se oculten lo más que se pueda. Asimismo es condicion que las volutas hayan de ser de una pieza en la forma y manera que demuestra la traza. Asimismo han de cargar sobre dicho frontis ó volutas unos pedestales para recibir los escudos, los cuales han de ser de una pieza; asimismo el pedestal sobre que carga el escudo del medio ha de ser despezado ocultando sus despeces lo más que se pueda. Item el semicírculo de en medio si no se puede dejar calado adornado. Asimismo es condicion que así escudos como niño y festones los más principales y algunos golpes de talla han de ser de piedra de Tomajon lo más blanca que se hallare los cuales golpes se colocarán donde y como parezcan mejor para el estado de la obra. Asimismo es condicion que la piedra berroqueña de que se ha de ejecutar dicha portada, ha de ser lo más blanca y granimenuda que se hallare, cuya obra se obligan á hacer á satisfaccion de Madrid y de los Maestros que para ello fuesen nombrados y lo firmamos en Madrid á 2 de Diciembre de 1670.—*Miguel de Arredondo.—Teodoro Ardemans.*»



Fototipia de Hauser y Menet – Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID
Estudios del Patio y de la Escalera de honor



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID

Estudios del Patio y de la Escalera de honor

Las torres también de Ardemans tenían en todo su grueso tres pies y medio por la planta y eran de ladrillo encarnado, excepto los machos de los cuatro ángulos y las pilastras, fajas y zócalos, que eran de piedra berroqueña, así como la cornisa. Cada una de las torres llevaba dos ventanas adornadas con jambas, dintel y friso, y frontis curvo también de piedra. Sobre dichas ventanas, escudos con las armas reales. El suelo de dichas torres era de vigas de madera con sus bovedillas, sobre las que había baldosas de Toledo. Los techos eran también de madera, con bovedillas. La obra de cantería de la torre fué trabajada por el maestro cantero Juan Fernández Alonso, en precio de 40.000 reales cada una de las torres. Los escudos de que ya hemos hecho mención se terminaron en 1695, y eran: cuatro de armas reales, que costaron 6.400 reales, y 12 con las armas de Madrid, en 9.600 reales vellón.

Terminaban dichas torres en unos chapiteles forrados y cubiertos de plomo y rematados por una bola y cruz doradas, y, en lugar de veleta, un leoncillo también dorado. Esta última obra, tasada por Ardemans en 24 de Enero de 1693, fué ejecutada por Andrés Hurtado en 7.272 reales, precio de la tasación (1). En esta fecha se puede dar por terminada la Casa Ayuntamiento, cuya construcción duró cuarenta y ocho años, substituyéndose en la dirección de sus obras tres Maestros Mayores y no conservando de sus trazas primitivas mas que el primer piso, pues el segundo no llegó á hacerse, sin duda por la escasez de dinero que siempre tuvieron para continuar la construcción de su casa, y las fachadas tampoco conservaron la sobriedad y clasicismo que les hubiera dado Gómez de Mora, tomando para sus adornos el arte barroco Ardemans al construirlas.

El claustro ó patio de la Casa de la Villa unía á ésta con la nueva cárcel, que era el cuerpo de edificio que desde la torre que hace esquina á la calle del Royo va hasta cerca de la segunda puerta de la plazuela de la Villa; fué construído por los maestros canteros Antonio Martínez y Lucas y Martín Sánchez, bajo la dirección de Ardemans, en 138.000 reales vellón, siendo toda la obra de albañilería, excepto

(1) Las puertas y ventanas fueron hechas de nogal por Cristóbal Cabezudo, en el precio de 19.825 reales vellón, en 1692. El balcón, que caía del lado de la cárcel, y la reja grande, embebida, costaron 5.400 reales, y fueron hechos en 1896 por los Maestros herreros, Cristóbal García y Manuel Gil. La escalera y las puertas de hierro de la Plaza de la Villa, lo fueron por el Maestro Fernández Alonso.

los pilares, jambas y dinteles de puertas y ventanas, que eran de cantería.

En 21 de Noviembre de 1771, previo reconocimiento de D. Ventura Rodríguez, se procede á hacer nuevas obras en dicha Casa Ayuntamiento, en las torres, balcón de la Reina, el terrado que había entre las dos torres en el lado de la calle de la Almudena y todos los balcones del patio y de la calle, que estaban sin pavimento y era de todo punto necesario para evitar que las aguas, cuando llovía, lo destruyesen todo.

Lo tasó este célebre arquitecto en 13.209 reales vellón. Encargándose de hacer las obras los maestros asentadores Santiago Feijóo y Benito Valderas (que estaban haciendo la Puerta de Alcalá), quienes, en unión de Juan Bautista Torre y Francisco Porta, rebajaron del precio de tasación 1.209 reales vellón, á cuya cantidad hubo que aumentar 6.395 reales más por haberse encontrado, al levantar el solado del balcón de la Reina, que los tres arcos de las ventanas que están debajo eran de mala fábrica y no podían sostener los que sobre ellos habían de cargar del solado nuevo, teniendo que hacer obras nuevas (1).

En 27 de Marzo de 1786, el teniente de Maestro Mayor D. Mateo Guill hace presente á los comisarios de Casas Consistoriales, que reconocida la pieza que sirve de caja á la causa pública, la que ocupa el cajero de la Tesorería principal de sisa de Madrid, vió que los apeos que estaban hechos antiguamente para sostener las bovedillas que hacen el cielo raso de la dicha pieza y piso de la sala de Ayuntamiento de verano se han aflojado, y las maderas del techo han hecho movimiento, siguiendo éste en lo restante del apoyo que corre en la misma crujía para la Secretaría de Ayuntamiento, siendo la causa de esto la humedad y el traspaso de las aguas del terrado, que hace el balcón grande y principal de la calle, y para evitar un hundimiento propone dos medios: primero, el emplomar el terrado y el balcón que le sigue y el otro que vuelve á la callejuela, dejando en éstos su respaldo del mismo plomo en el ángulo que forma la perpendicular de la fachada con el pavimento del balcón de pie y cuarto de alto bien embebido y recibido, y por este medio se quita el que se introduzcan las aguas, como lo están haciendo tanto en los ángulos como en las

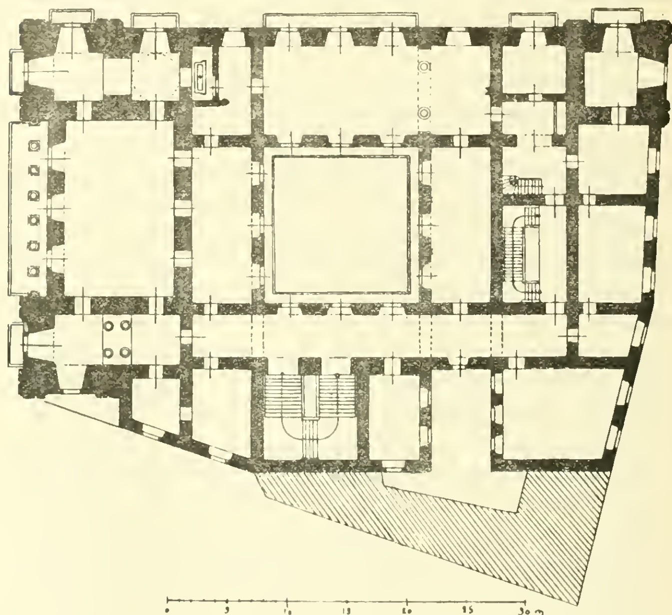
(1) 3-102 2 Archivo municipal.

juntas de las losas del pavimento; el otro medio es cubriendo el balcón y levantando unas columnas cuadradas, ó lo que son pilastrones, con las mismas líneas de arquitectura que tiene el edificio, dejando el balcón de una magnífica vista con el repartimiento de intercolumnios que se formaban, siendo los arcos arquitrabados, quedando de bella forma y con el aspecto de una suntuosa galería, pero este último proyecto es más caro, pues costará unos 30.000 reales, y el de los emplomados 5.000.

En 11 de Abril de 1787, el arquitecto mayor D. Juan de Villanueva contesta á la consulta que se le hizo, diciendo ha leído cuanto expone el teniente mayor D. Mateo Guill en sus declaraciones en virtud del reconocimiento hecho, y que por cualquiera de los medios expuestos por dicho Sr. Guill puede aminorarse y precaverse en parte el repaso del agua del terrado, que éstos pueden ser poco costosos, *pero deben repetirse muy á menudo y jamás evitarán la filtración* de alguna humedad en la fábrica inferior y, por lo tanto, no hay duda que sería más eficaz, para desvanecer en un todo este daño, y mucho más decente y noble para el aspecto público del exterior de aquel edificio, como para comodidad y decoro á los concursos de aquellas vistas en las fiestas reales y públicas de Madrid, el formar una especie de mirador que cubriese de firme todo el terrado. Este pudiera hacerse como marcó dicho teniente, y para ello remite á los señores comisarios un diseño en que figuran una galería de columnas dóricas, propias del carácter de todo el edificio, y unidas á él, que podrán ejecutarse en buena cantería de piedra berroqueña, en inteligencia de que su fácil construcción no podría exceder de los 30.000 reales vellón que regula el expresado teniente, no incluyéndose en ese gasto los camones de vidrios ordinarios ó finos, que deberán hacerse á la espalda de las columnas para dejar enteramente cerrado el corredor en las rigurosas estaciones que suelen experimentarse en esta corte, acrecentando esto el coste de la obra en unos 5.000 reales vellón.

Habiendo sido elegido este último proyecto por los comisarios de Casas Consistoriales y aprobado por el fiscal del Consejo y mandando se haga la obra con la *brevedad posible* y la economía correspondiente, sin exceder de la cantidad ya presupuestada, que se librará contra el fondo común de propios, y que se concluya para la fiesta del Corpus de aquel año.

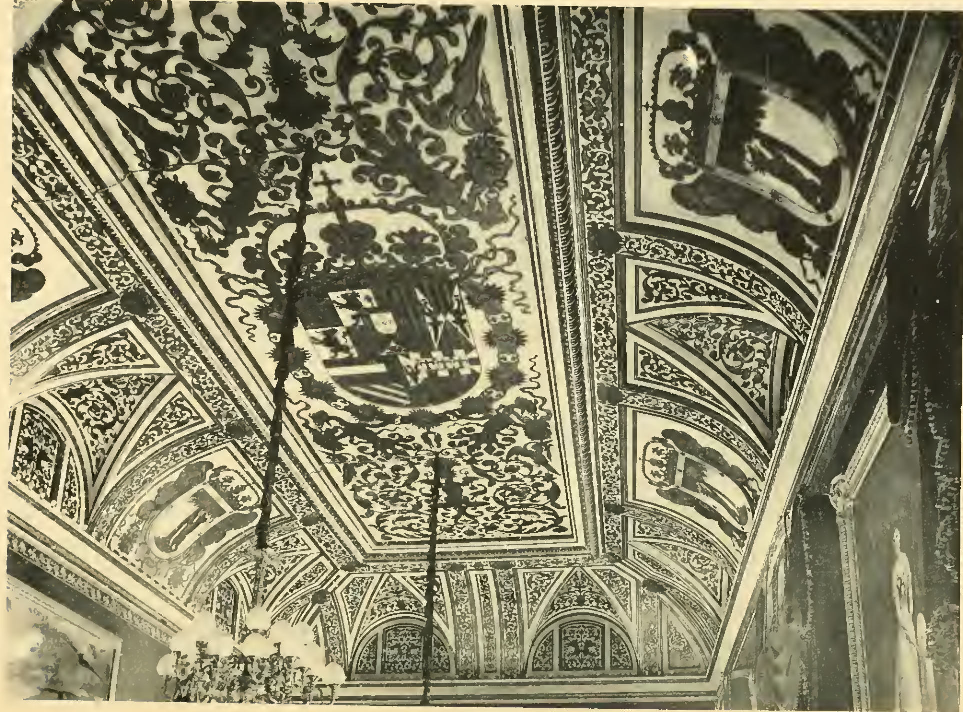
La obra tardó más de dos años en concluirse, pues habiendo encargado los comisarios de Casas Consistoriales la obra á D. Mateo Guill, estuvo en suspenso mucho tiempo por haber protestado D. Juan de Villanueva de que no fuese él el encargado de dirigir las obras, y como no le hiciesen caso los Regidores ni comisarios, acudió al Rey en



Planta de la Casa Ayuntamiento.

queja. S. M., por Real orden, mandó que toda obra que se hiciese en el Ayuntamiento se encargase de ella su arquitecto mayor, y sólo en caso de ausencia ó enfermedad, uno de los tenientes, el que el arquitecto eligiese, pero bajo los diseños y plan del arquitecto mayor, lo que se cumplió por el Ayuntamiento, según certificación de su secretario D. Manuel de Pinedo (1). La obra, á pesar de lo presupuestado, costó cerca de noventa mil reales, por haber tenido que apear y qui-

(1) 3 102 11.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID
Techo del Salón de Recepciones



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID
Cristo Crucificado; por Francisco Rizi

tar el balcón de hierro para echarle su planta y palomillas nuevas por lo maltratadas que están las que tenia, aumentándole los balaustres necesarios. A partir de esta fecha, todas las reparaciones y modificaciones que se han hecho en dicha Casa Consistorial no hace falta reseñarlas, pues por ser recientes son conocidas de todos, además de que haría interminable este trabajo, ya bastante pesado; pero si en su parte exterior creo haber terminado, algo, y á mi juicio muy interesante, queda de su interior, principalmente de sus salones de sesiones, recepciones y oratorio y de algunos cuadros, y sobre todo de su soberbia Custodia, que por sí sola merece capítulo aparte.

Una de las primeras habitaciones terminadas fué, sin duda alguna, aquélla desde cuyo balcón viera la Reina las procesiones del Corpus; en ella, indudablemente, celebraban sus sesiones, hasta que al hacerse el nuevo salón donde hoy se celebran, quedó aquél como salón de verano, y así figura en muchos documentos. Hoy día está destinado á Salón de Recepciones y ocupa el centro de la fachada que cae á la calle Mayor entre las dos torres, y en su balcón histórico construyó, en 1789, Villanueva la famosa columnata que tan señorial aspecto le da. El techo de este salón está pintado y sobredorado lo mismo que el del Salón de Reinos del Retiro, con el que tiene alguna semejanza; se ignora quién fuese su autor, pero no sería difícil, cotejando fechas y analogías en la pintura y dibujo, que fuesen ambos de la misma mano. La pintura de este techo representa el escudo de España, rodeado por los lados, y como formando una cenefa, de repetidos escudos de la Villa de Madrid. Adornan y avaloran este salón el magnífico cuadro de Goya «Alegoría de la Villa de Madrid», de quien nada nuevo puedo decir después del precioso estudio hecho de él por el Sr. Pérez y González; el de Palmaroli, que representa los fusilamientos en la Moncloa en 1808, y varios otros, entre ellos un retrato de Bravo Murillo. En este mismo salón estuvo colocado el «Cristo crucificado», de Francisco Rizi, y que hoy está en un cuarto obscuro y donde apenas se ve. Representa dicho cuadro á nuestro Señor en el momento de expirar y á sus pies están la Virgen, San Juan Evangelista y las Marías. Al pie de la cruz tiene la siguiente inscripción: *Regis Hisp Pictoris Franc° Rizi Matriti f. 1662.*

Por una puerta que hay en el fondo de este salón se penetra en el antiguo oratorio, formado por dos piezas en la torre del ángulo

(calle Mayor y plaza de la Villa) ambas piezas pintadas al fresco por Palomino (1), quien recibió al concluir la obra, en 1696, 18.000 reales vellón, cuya cantidad le fué abonada en varios meses. En la primera pieza representó Palomino en las paredes á San Jerónimo, San Ambrosio, San Gregorio y San Agustín; encima del arco, las tres Virtudes Teologales, y en los tres lados de la bóveda, tres escenas de la vida de San Isidro, el paso del río por Santa María de la Cabeza, y San Isidro guiando al ejército cristiano. En la bóveda, la Virgen en la Gloria rodeada de Santos españoles; en el arco de paso de la primera á la segunda pieza, están los retratos de Felipe III, Felipe IV, Carlos II y Mariana de Neubourg. En la segunda habitación están representadas la Asunción de la Virgen, en la bóveda; en las pechinas, la Fe, la Pureza, la Obediencia y la Caridad.

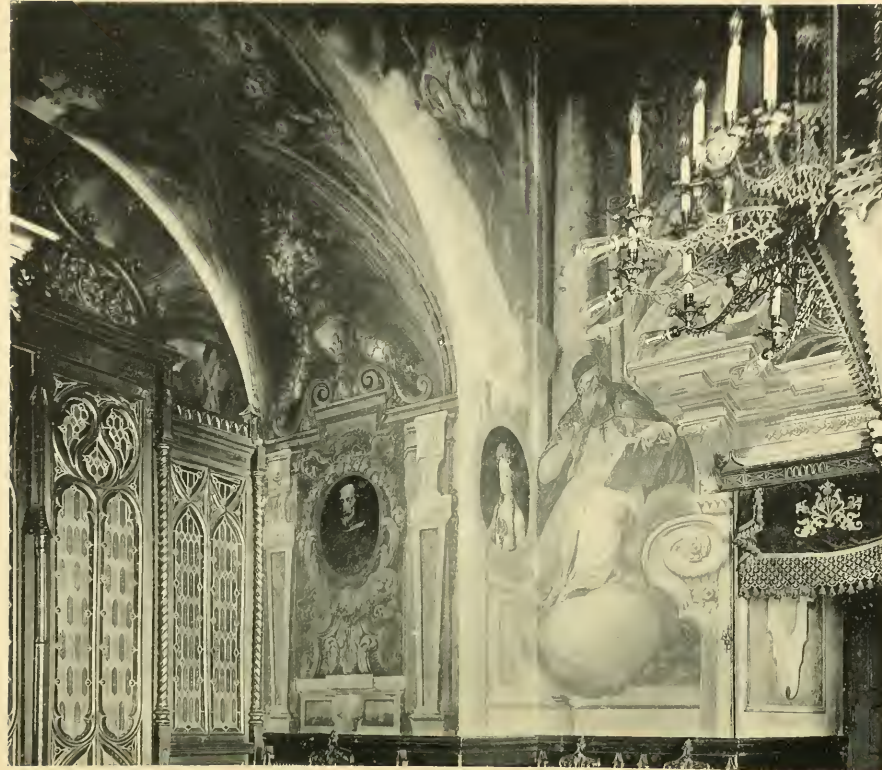
El Padre Eterno preservando á la Virgen de la culpa original, encima del sitio donde debió estar el altar mayor; en las paredes, el sueño de Joaquín, San Joaquín y Santa Ana abrazándose, y en un lienzo de pared frente al balcón, San Juan Evangelista escribiendo el Apocalipsis en el pasaje de la Inmaculada Concepción de la Virgen. En las pilastras tiene medallones de San Isidro y Santa María de la Cabeza. Todo el zócalo, hoy pintado de muy mal gusto, era de azulejos de Talavera (2). En el altar mayor había un trozo de plata mandado hacer por el Corregidor Ronquillo en 1699 y que pesaba setenta y cinco marcos, dos onzas y seis ochavas de plata (3). En este trozo estaba colocada una imagen de talla de la Concepción con corona y rayos de plata que hizo el platero Domingo de Silva en el año 1647.

Había también en dicho oratorio las imágenes en talla de San Miguel, San Joaquín con la Virgen en brazos, San Isidro Labrador,

(1) D. Antonio Palomino, nacido en Bujalance en el año 1653, fué recibido en la Villa de Madrid por hijodalgo, y se le confirió la plaza de pintor del Rey, sin sueldo, por Real orden de 30 de Agosto de 1688, y el 21 de Abril de 1698 logró gajes de ella por la traza del ornato de la plaza y fuente de la Villa en la solemne entrada en Madrid de la Reina Doña Ana María Neubourg el año 1690, cuando vino á casarse con el Rey Carlos II. Después del fallecimiento de su mujer recibió Ordenes sagradas hasta el sacerdocio; fué enterrado en 13 de Agosto de 1726. (*De Ceán Bermúdez.*)

(2) Según cuenta de Pedro Pérez Alava, 1-166 64 Archivo municipal.

(3) 3 413 21 Archivo municipal.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID

Frescos pintados por Palomino en el antiguo oratorio



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID

Frescos pintados por Palomino en el antiguo oratorio



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID

Techo del Salón de Sesiones pintado por Palomino

San Roque, San Dámaso y San Sebastián, y una de Santa Ana tallada por el escultor D. Juan Pascual de Mena (1).

Los relicarios contenían una pierna de la beata María Ana de Jesús y un hueso del antebrazo de Santa María de la Cabeza. También se conservaba el cuerpo de San Fortunato, concedido al Ayuntamiento por el Cardenal Portacarrero siendo Corregidor el Conde del Arco (2).

Toda la obra de plata del oratorio (el trono de la Virgen, relicarios, etc.) la hicieron Amaro García y Pedro Medrano, plateros de la Villa (3).

Encontrándose varias quiebras en los costados, cornisa y bóveda del oratorio, con desconches y vejigas en el estuque, tuvieron que ser restaurados los frescos que pintó Palomino, cuyas restauraciones fueron hechas en 1732 por el pintor D. Nicolás Zorrilla en el precio de 1.500 reales; en el año de 1872 sufrieron otra restauración, hecha por D. Antonio Lanzuela en 11.000 pesetas (4).

Habiéndose concluído el nuevo Salón de Sesiones en 1692, el Corregidor D. Francisco Ronquillo y los Regidores Comisarios de obras de las Casas Ayuntamiento, acuerdan, después de examinados varios modelos presentados para pintar el cielo raso del referido salón, elegir el presentado por D. Antonio Palomino, pintor de S. M., el que en día 19 de Enero del mismo año se compromete á pintarlo por el precio de 9.000 reales vellón. El asunto del techo es el siguiente: Entre nubes una matrona que quizá represente la Villa de Madrid; tiene á su lado un águila y un león, que sostienen entre sus garras, la primera, el cetro y el mundo, y el segundo, una corona y una espada. Encima, grupos de ángeles volando sostienen dos escudos, el de la Villa y otro con un castillo y un león, y un retrato en óvalo del Rey Carlos II, del que está colgado un Toisón.

Una cinta sostenida por uno de los ángeles lleva la siguiente ins-

(1) Fué encargada su ejecución á este escultor en 9 de Mayo de 1777 en el precio de 4.400 reales vellón. (Libro de actas, tomo XII, folios 33, 50 y 56.)

(2) 2-401 41 Archivo municipal.

(3) A este último platero se le abonan en 25 de Enero de 1696 4.890 reales vellón, y 1.000 reales más por cuenta de unos blandones que estaba haciendo. (1-166-64 Archivo municipal.)

(4) 3 413 25 y 6-205 23 Archivo municipal.

cripción ó lema: MANTVA SVN, TVA SẼPER, ERO TVA DICȦR OPORTET.

A fines del siglo XVII mencionan los inventarios un cuadro de San Dámaso, que es el que hoy existe en el despacho del Secretario; pero nada añaden que pueda aclarar más de dónde vino ni por quién fué pintado. Algunos autores, Ponz entre ellos, lo atribuyen á Palomino, y aunque parece hecho de su mano, yo me abstengo de asignarlo autor esperando á que parezcan documentos que lo acrediten ó bien que alguien con más títulos que yo pueda hacerlo. Representa dicho cuadro un Cardenal con un ramo de azucenas en la mano derecha y apoyando el pie izquierdo en unos libros que hay en el suelo. Debajo del brazo derecho lleva otro libro. Varios ángeles conducen la tiara. Y al lado derecho hay una cruz sobre unas ropas. Es un hermoso cuadro, y, aunque está mejor colocado que el de Rizi, es lástima que no esté en sitio de más lucimiento (1).

Hay otros cuadros de menos importancia artística, que son los titulados «Muerte de D. Luis Daoiz y defensa del Parque de Artillería en 1808», y «Muerte de D. Pedro Velarde», pintados por D. Manuel Rodríguez Castellanos y adquiridos en 1862. Están colocados en la escalera principal, así como el titulado «Fusilamientos del 3 de Maye de 1808», y de que es autor D. José María Contreras.

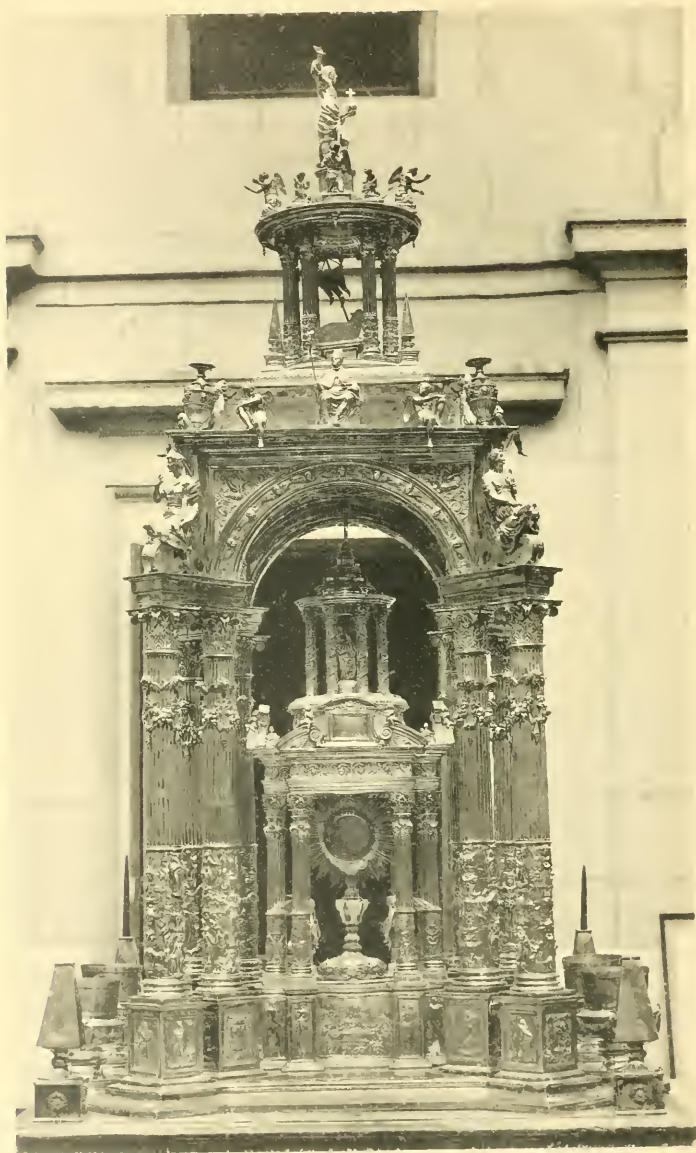
En la escalera pequeña que desde la segunda puerta de la Casa de la Villa conduce á las oficinas, está colocado otro cuadro de gran tamaño; la «Concesión de los fueros á Madrid», pintado por Herreros de Tejada. Dejo deliberadamente para lo último el hablar de la Custodia que posee la Villa, por ser, á mi juicio, lo que de más valor tiene hoy en día el Municipio, no sólo por su valor intrínseco, sino que además por lo bien compuesta y finamente labrada que está.

(1) San Dámaso nació en Madrid, según tradición, hacia el año 304, y fué bautizado en la iglesia de Santa María Magdalena, después San Salvador. Ocupó la Silla de San Pedro á los sesenta y dos años



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID
San Dámaso; autor anónimo



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID
Custodia procesional hecha por Francisco Alvarez

CUSTODIA

En las procesiones del Corpus que se celebraban antiguamente con gran solemnidad y á las que asistía el mismo Rey rodeado de toda la Corte, menos la Reina y sus damas, que presenciaban su paso desde un balcón de una casa alquilada por la Villa primero, y después desde el de la nueva Casa del Ayuntamiento, que estaba, como ya hemos dicho, enfrente de las monjas de Constantinopla, en la calle de la Almudena, era llevado el Santísimo Sacramento en una Custodia que la Villa tenía y hoy conserva. Tiene ésta un metro de alto y se compone de dos Custodias: una dentro de otra; ambas, de dos cuerpos. Un primer cuerpo de ocho columnas pareadas en los ángulos, con preciosas labores en el tercio inferior y graciosas guirnaldas en el superior antes de llegar á los capiteles, sostienen cuatro arcos, que tienen en la vuelta y las enjutas cabecitas de ángeles y otros adornos. Sobre la cornisa que hay encima de estos arcos están, en el centro, en cada uno de los cuatro lados, los cuatro Doctores de la Iglesia con dos elegantes angelitos sentados uno á cada lado, y en cada una de sus esquinas un jarroncito; la bóveda que forma este primer cuerpo es un precioso artesonado con florones; en cada uno de los ángulos y encima de las primeras columnas hay una figura sentada. El segundo cuerpo, que consiste en un templete redondo sostenido por ocho columnas adornadas en la misma forma que las del primer cuerpo, contiene en su interior el Cordero pascual. Sobre dicho templete una figura de la Fe rodeada de seis angelitos arrodillados forma el remate de esta hermosa obra de arte. Dentro de esta Custodia está la otra, compuesta también de dos cuerpos de ocho columnas cada uno: el primero, en cuyo interior está el viril, tiene entre sus columnas y en cada uno de sus lados sobre un pedestal un ángel arrodillado mirando al viril. El segundo cuerpo de esta segunda Custodia es otro templete de columnas salomónicas; entre el primero y segundo cuerpos hay unas tarjetas que tienen las siguientes inscripciones: *Panem Angelorum manducavit homo. Ex adipe frumenti satiavit nos Dominus. Futurae Gloriae nobis pignus datur. Dedit illis Manaa manducatur.* En las basas del primer cuerpo interior y en los pedestales de las columnas de este cuerpo y del exterior están representadas en bajo-relieve la Cena del Señor, la Oración del Huerto, el Lavatorio y el Prendi-

miento sobre las basas, y en los pedestales, el Apostolado, los Profetas, las armas reales y las de la Villa.

Esta Custodia fué construída en 1568 por el platero Francisco Alvarez (1), con peso de 200 marcos de plata, abonándole nueve ducados por la hechura de cada marco, según concordia entre el Concejo de Madrid y el platero en 13 de Noviembre de 1565; pero no bastando los 200 marcos de plata para hacer la Custodia, autorizaron á Alvarez para gastar 220 marcos más, y al ser concluída, en Julio de 1568, no le fué abonada la demasía del contrato por negarse á ello un Regidor llamado Juan Ramírez de Vargas, pues decía que siendo las andas de mayor tamaño, no aumentaba su trabajo, por tener las piezas mayor cuerpo de plata podían labrarse con mayor facilidad.

Alvarez, como era lógico, no se conformó con esto y elevó queja al Consejo Real.

Llegando mientras tanto el día del Corpus sin haberse resuelto nada, Alvarez consintió que saliese aquel año la Custodia en la procesión, volviendo al taller del platero al terminar ésta.

Habiendo fallado el Consejo á favor de Alvarez, se avinieron por fin á pagar al platero la labor por él ejecutada.

Dicha Custodia fué restaurada en 1843 y modificadas algunas figuras.

En 1716 se hizo el viril de oro (2) para esta Custodia, que costó 7.290 reales y cuartillo de vellón, repartidas del modo siguiente:

Tenía dicho viril 164 diamantes delgados con que estaba guarnecido á dos haces, que pesaron 23 quilates y medio y costaron, siendo escogidos iguales, á cuatro doblones, y hacían 5.640 reales vellón.

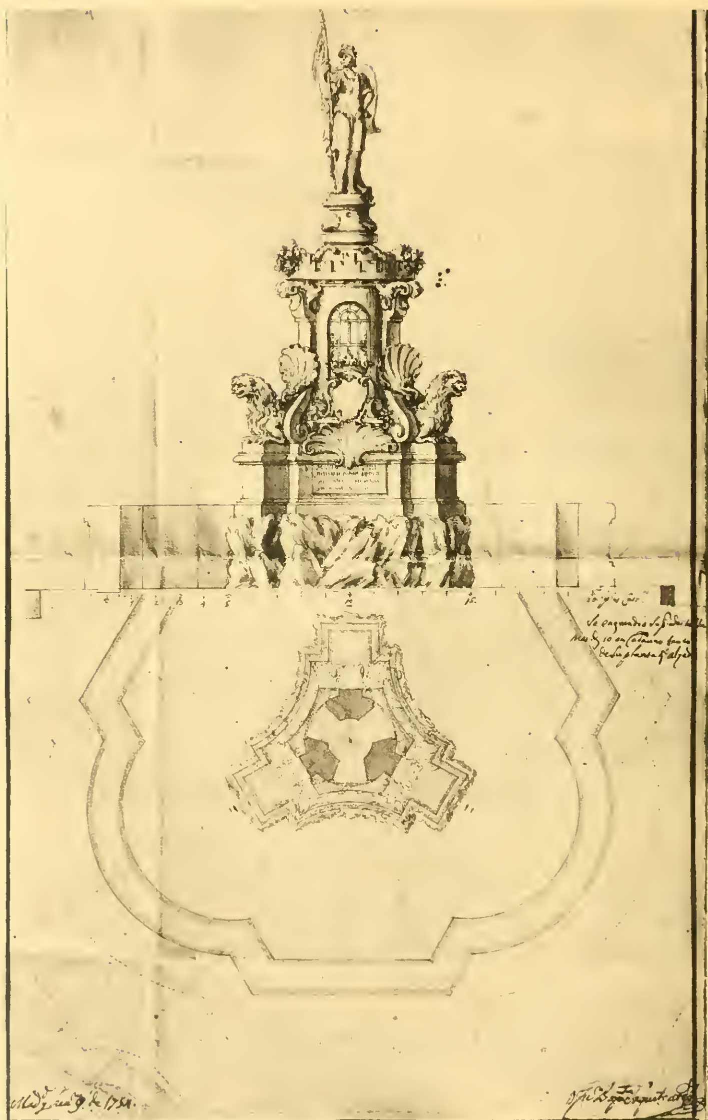
En el pie tenía dos diamantes rosas, que costaron 300 reales vellón, por el peso del oro, que eran 450 reales y medio de plata, costó 686 reales y un cuartillo de vellón.

Por la hechura de los 166 diamantes que tenía, á razón de cuatro reales de vellón cada piedra, montaba 664 reales vellón, cuyas alhajas las hizo el platero Antonio Sorayers.

Las mazas de plata que usan los maceros en día de gala fueron

(1) Francisco Alvarez, platero de la Reina Doña Isabel de la Paz, y vecino de Madrid, pasó el año de 1552 á tasar la Custodia de la Catedral de Cuenca, que trabajaba Becerril.

(2) Debió ser plata sobredorada, ó el que hoy existe es otro.



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

AYUNTAMIENTO DE MADRID
Fuente que había en la Plaza de la Villa
AUTOR JUAN BAUTISTA SAQUETI)

construídas en la cantidad de 41.825 reales y 30 maravedises por el platero Manuel Medrano en 1730, entregándole de esta cantidad en plata 17.727 reales y dos maravedises, y recibiendo el resto por su trabajo.

Antes de terminar quiero hablar algo de la nueva fuente que sustituyó á la primitiva en la plaza de la Villa.

Habiéndose deshecho en 1753 la primitiva fuente, se empezó la construcción de la segunda, que se conservó hasta el año 1850. Representaba esta fuente, según Ponz, las armas de Castilla y León, y aunque dice que el pensamiento fué de D. Domingo Olivieri, el diseño que acompaña nos muestra que fué proyectada por Juan Bautista Saqueti. Sobre un pedestal había cuatro leones que arrojaban agua por la boca (1), y sobre ellos se asentaba un castillo que sostenía una mujer con traje militar y un estandarte en la mano. Esta es la descripción que hace Ponz, y que concuerda con el diseño original. La obra de cantería la hizo Pedro Fol y la de escultura Juan de León. Se estrenó el día 22 de Septiembre de 1754.

El Conde de POLENTINOS.

(1) 2-500-15 Archivo municipal.

APENDICE



El Rey.

Por quanto el Reyno junto en cortes en las que se estan celebrando en la Villa de Madrid por acuerdos consultivos ha ofrecido seruirme con diez y ocho millones de ducados pagados en nueue años dos en cada uno dellos más ó menos el tiempo que fuere menester para sacarlos de las sissas del vino vinagre, aceite y carnes segun y en la forma que se pagan los diez y ocho millones conque estos reynos siruieron al Rey mi señor incluyendose en este ..... seruicio. Los quinientos mil ducados de juro y renta en cada un año que con consentimiento del Reyno tengo bendidos en los dhos millones y demas desto. Sa ofrecido tomar por encaueçamiento los doce millones conque estos Reynos me han seruido obligandose apagarme cada año vn millon de ducados por el vno por ciento del mismo seruicio incluyendose en el todos los efectos que procediesen de papel y anclaje sin que los dos reales del mismo impuesto en cada fanega de sal ayan de entrar ni comprehenderse en este encaueçamiento con declaracion que quede por mi quenta el traer breue de su santidad para que el estado eclesiastico contribuya como el seglar y nolestrayendo se ayan de bajar del dho encaueçamiento ducientos mil ducados y aya de quedar en ochocientos mil en el qual y en dho seruicio de diez y ocho millones. La dha villa continuando su antiguo amor y fidelidad ha benido diçesiuamente y entre otras cossas que la dha villa me ha suplicado y yo le he concedido esque le aya de dar lizençia para hazer cassa de ayuntamiento gastando en ella lo que se sacare de los conciertos hechos con las villas y Lugares del R^l^ de Mançanares y pagar lo que faltare de Las sissas consignadas a obras públicas y porque por testimonio de Fran^co^ testa mi escriu^no^ y del numero y ayuntamiento de la dha villa ha constado que de muchos años a esta parte ha tratado pleyto con las dhas villas y Lugares del R^l^ de mançanares

sobre que reduzgan a gasto público y comun de la dha villa y su tierra diferentes terminos que poseian en que ha tenido sentencias en fauor y sobre La contrebucion dellas ha Sauido otros pleytos y paquitarse dellos se ha concertado con las dhas villas y Lugares que lo reduzgan a pasto comun alçado el fruto y en otra forma con algunas condiciones y que para ello se han obligado a pagar a la dha villa de Madrid. Las cantidades siguientes en esta manera. La villa de Colmenar biejo catorce mil ducados en tres pagas a ocho meses cada vna. La Mançanares tres mil ducados en las mis[as] tres pagas. La de Guadalix dos mil ducados. La de Galapagar dos mil setecientos ducados. La de Pegueriças tres mil ducados. La de Guadarrama mil ducados. La de Navaçerrada quatrocientos y ochenta ducados, el lugar de Beçerril trescientos ducados el de çerçeda trescientos y ochenta ducados. La villa de Çerçedilla quatrocientos y setenta y cinco ducados, el lugar del Sayo doscientos ducados, el de Matalpino ochocientos reales, el de Collado mediano trescientos y ochenta ducados, el del Bado ochocientos reales, por cuyas cantidades las dhas v[as] y Lugares tienen hechas escrituras ante dho Fran[co] testa para que todo tenga efecto y sele cumpla lo que he ofrecido por la presente que ha de tener fuerza de contrato recíproco y obligatorio hecho entre mi y la dha villa. Le doy y conçedo lizenzia para pueda hazer y haga cassa de ayuntamiento en la parte y lugar que por los de mi consejo le fuese señalado y aprobado como apruebo las obligaciones y escrip[as] que las villas y lugares tienen hechos y otorgados en su favor por ante el dho Fran[co] testa. Le doy asi mismo lizenzia y facultad para que pueda y convertir los maravedises que aquella importara en el edificio y fábrica de la dha cassa de ayuntamiento gastando aquello con intervencion y orden del mi corregidor que es ó fuere de la dha villa al qual mando probea y de orden que el dho dinero se destribuya y gaste en esto y no en otra cossa alg[a] y que luego como se feere cobrando sede y entregue á los maestros y oficiales que lo Suuieren de Sauer por los materiales manifatura y demas cossas nezess[as] pa La dha Labor y declaro que las dichas villas y Lugares del R[l] de Mançanares cumplan con entregar en vna La cantidad y prezio de que arriba se hace mencion al depositario general desta villa para que de supoder se couierta en los dhos efectos y no en otra cossa alguna al qual mando no lo de ni entregue sino feere para ellos y con

ordenes y libranzas del dho nu^{o} correg^{r} y si despues de gastados los Mrs que como queda dho importan las dhas escrip^{as} y conciertos y el prezio de vnas cassas que con fac^{d} mia ha de vender la dha v^{a} para el mis^{o} efecto faltare alguna cantidad le doy ansimismo lizenzia para que pueda suplir y gastar lo que le faltare para el edificio y fabrica de las dhas cassas de ayuntamiento de las ssisas consignadas para las dhas obras pu^{cas} y mando á la perssona ó perss^{as} en cuyo poder Sauentrado ó entraren los Mrs que prozedieren dellas y entreguen lo que faltare para la dha obra por ordenes y libranzas de mi corregidor ques y feere de la dha villa, con cuyas ordenes libranzas y mandam^{tos} y cartas de pago de las perss^{as} á quien lo librare todo lo doy porbiendado y pagado y quiero y es mi voluntad se reciuan en quenta todo ello no embarg^{se} qualesquier leyes y preg^{cas} de estos mis Reynos y señorios ordenanças estilo vso y costumbre y todo lo demas queaya ó pueda Sauer en contrario con lo qual y para en quanto á esto toca y por esta vez dispenso y lo abrogo y derogo casso y anulo y doy por ninguno y de ningun valor y efeto quedando en su feerza y vigor para en lo demas adelante fha en Madrid á siete de Março de mil y seiscientos y v^{te} y nueve años.

YO EL REY.

Por Man^{do} del Rey nro. S^{or}.
D. Sebas^{an} de Contreras.

Lizencia á la villa de Madrid para Sazer cassa de ayuntamiento y gastar en ella lo que prozediere de los conciertos que ha hecho con los lugares del R^{l} de Mançanares, y si faltare algo se supla de las ssisas consignadas á obras públicas.

NOTICIAS

Arqueológicas y Artísticas.

Monumento de Cádiz.

Ha sido adjudicada al Sr. Marina, en unión de los arquitectos don Modesto López Otero y D. I. Yarnos, la construcción del grandioso Monumento con que se ha de conmemorar en Cádiz el resurgimiento de la vida nacional con ocasión de la guerra de la Independencia y la Constitución del año 12.

El célebre escultor que ha puesto como caracteristica de sus principales obras el amor á la Patria, siendo el cantor en piedra de las glorias de España, podrá añadir una bella página más á las escritas con su cincel en el Monumento al pueblo del Dós de Mayo, frente al Hospital de la Princesa; el del héroe de Cascorro, en el Rastro, y el de Daoiz y Velarde, en Segovia.

Monumento á Cervantes.

Ha sido ya constituída la Junta organizadora que ha de entender en todo lo relacionado con el grandioso Monumento que se proyecta erigir en Madrid al autor del *Quijote*.

Por la Real Academia de San Fernando han sido designados los individuos de número Sres. Casanova, Marina y Menéndez Pidal, que han de ser naturalmente los Ponentes en lo que se refiera al punto de vista artístico.

Tiempo es ya de que se acierte con algo tan grandioso como lo es en literatura la figura á quien se dedica la obra, porque descontando la estatua de Madrid, frente á las Cortes, digna de su autor *Solá* para la época en que fué hecha, más parecen en provincias las restantes caricaturas que efigies de Cervantes.

Vajilla artística.

El Sr. D. Jacinto Vázquez de Parga ha tenido la amabilidad de enviar á la Academia de San Fernando dos excelentes fotografías de

la sopera japonesa del siglo XV, en la que uno de sus antecesores, el Obispo de Salamanca, D. Fr. Gerardo Vázquez de Parga y Temes, sirvió la sopa á Lord Wellingtons la noche de la batalla de Arapiles.

Representa esta reproducción un artístico recuerdo del primer Centenario de dicha gloriosa victoria.

Se destaca en ella, modelada de un modo muy expresivo y lleno de gracia, la cabeza de un ciervo, y está representada sobre la cubierta otra cabeza, la de una vaca, con ese singular dibujo que acusa la intervención de artistas de aquellos pueblos.

Esta delicada atención del Sr. Parga ha sido muy apreciada en la Academia.

Descubrimientos artísticos.

En la Iglesia de San Andrés Apóstol, una de las más antiguas de Toledo, acaba de descubrirse, por disposición del cura párroco don Clemente Ballesteros, activo y celoso fomentador de nuestra riqueza artística, un sepulcro mudéjar del último tercio del siglo XIV, ó de los comienzos del XV, que se hallaba oculto detrás del retablo del altar del Santo Niño de la Guardia, y consistente en un arco de medio punto hendido en el muro é inscripto en su correspondiente recuadro, de finísima labor de estuco, al cual rodea, sirviéndole como de marco, una cinta con inscripción en caracteres monacales, en la que se lee clara y distintamente: *Miserere mei Deus, secundum magnum misericordiam tuam*, rematando por la parte superior en una hermosa y ancha franja, á manera de escocia, de ornamentación estalactítica, que recuerda la del sepulcro de D. Fernando Gudiel en la Capilla de San Eugenio de la Catedral Primada. Llama la atención que los racimos y hojas de parra, que constituyen el motivo ornamental del intradós y de las dovelas, sean una reproducción fiel y exacta de los gallardos y caprichosos dibujos del arco del Palacio del Rey Don Pedro, que en otro tiempo se alzara en lugar muy próximo á esta iglesia, por lo cual es general la creencia de que los dos deben ser de la misma época, y aun de la misma mano.

Madrid.—Imprenta de San Francisco de Sales, Bola, 8.

BOLETÍN Año XX.—Cuarto trimestre.
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES
Arte * Arqueología * Historia
MADRID.—1.º Diciembre 1912.
AÑO (4 NÚMEROS), 12 PESETAS
Director del BOLETÍN: *D. Enrique Serrano Fatigati, Presidente de la Sociedad, Pozas, 17.*
Administradores: Sres. Hauser y Menet, Ballesta, 30.

VELÁZQUEZ

I

Toda la labor llevada á cabo por los retratistas enumerados, tenía que alcanzar una síntesis en la que se aplicaran las máximas adquiridas por tantas prácticas y tanteos.

El rigor y esmero manifestados por los primitivos y renacientes, unido al efecto óptico y estético de los que procuraban la más completa impresión del natural, debían ser aprovechados por alguien que, dotado de supremas aptitudes, formulara la frase definitiva del proceso.

Velázquez vino á decirla, en tono tan elocuente y persuasivo, que ante él todos se rindieron, siendo tan ejemplar en la ejecución de sus retratos, que cada uno le valió un triunfo, y cada vez los perfeccionó más, á un extremo hasta hoy insuperado.

Fué en su proceso tan metódico y seguro, que al estudiar la evolución á que obedece, se llega no sólo á la especulación histórica sino á la enseñanza de la parte técnica requerida para que obtengan en todo tiempo los más altos méritos.

Velázquez inclinóse desde luego á la ejecución preferente de los retratos.

Educado en casa de Pacheco, reuníalos éste dibujados para constituir su curioso libro de *Varones ilustres*, entre los que pudieron reconocerse en algunos el lápiz de su discípulo.

Sometido por tal maestro á la disciplina de la proporción y de la línea, infundióle con tal vigor la solidez de la forma, que hubo de acatarla sin desmayo durante toda su vida. La honradez del arte, como se ha llamado al buen dibujo, fué el cimiento de su evolución artística

Dotado además de un órgano visual perfecto, de amplia visión, al contrario del Greco, el conjunto, la totalidad de las figuras en todos sus aspectos y proporciones fué por él abarcada de modo insuperable: ningún otro pintor nos ha dado más ajustadas y airosas siluetas de los humanos seres, ya vestidos ó desnudos; ninguno las ha rodeado de atmósfera más diáfana y aérea.

Progresivo además en el conocimiento de los secretos de la paleta, supo encontrar en ella los recursos para el más exacto efecto de las coloraciones de los objetos, y sin apelar á las prácticas de los venecianos, por procedimientos más sencillos, obtuvo las más difíciles, las carnaciones de tonalidades tan castizas, aun en sus matices más nacarinos; así vino á iluminar con tintas de la mayor realidad aquellos rostros y miembros palpitantes, por los que parece circular la sangre y ceder al tacto, cual si no fueran pintados.

Con estas cualidades obtenidas, sus retratos tenían que ser tan fidelísimos como entonados, siendo la evolución de su técnica objeto de estudio precioso para las más fecundas enseñanzas.

Los primeros retratos puede decirse que están más dibujados que pintados: en ellos, la fidelidad en la interpretación del modelo le cohibe para otras gallardías; más adelante, sin perder en nada estas condiciones, los avalora con una ejecución tan magistral como desenfadada.

En la Exposición de retratos celebrada en Sevilla en 1910, apareció uno firmado con el anagrama *D. V. Z.*, y fecha del 1620, representando al *V. P. Cristóbal Suárez de Rivera* (núm. 12 de su Catálogo), en el que los críticos no se atrevieron, sin embargo, á aceptarlo como del futuro maestro; para ser el primero ó uno de los primeros retratos que ejecutara, no hay, á mi entender, inconveniente en ello, pues su manera, con todas sus deficiencias, corresponde perfectamente á la que se observa en otras obras de su primera época (1).

(1) Véase Gestoso: *Excursionistas españoles*, 1910, III, pág. 129.

Velázquez, á pesar de su educación tan rigurosa en el arte, fué deficiente á sus comienzos como todos los artistas, y su gran mérito consiste precisamente en su continua evolución y progreso.

De su estancia en Sevilla no podríamos contar en todo caso más que con este dicho, pero trasladado á Madrid en 1622, con el objeto de todos sabido, de ver si retrataba al joven Rey Felipe IV, apenas llegado hizo primeramente el del poeta Góngora (núm. 1.223 del Museo del Prado), cuya manera tanta semejanza ofrece con la del Padre Suárez.

El Sr. Mélida, en su estudio «Un recibo de Velázquez», dilucidó y dejó completamente aclarado lo ocurrido con el que hizo del Rey y del Conde-Duque de Olivares, que guardaba la Duquesa de Villahermosa.

Al transcribir los documentos de la propia mano de Velázquez, nos informa de cómo no pudiendo retratar al Rey en su primer viaje, acometió la empresa de hacerlo de memoria, retratando después al Conde-Duque, y además á D. Garci Pérez de Araciel, primer marido de Doña Antonia de Ipeñarrieta, hoy perdido. De estas tres obras firmó recibo de 800 reales de plata, á cuenta de su precio, en 4 de Diciembre de 1624, es decir, al año de estar ya definitivamente establecido en Madrid, después de su segundo viaje, pues hasta éste, en 20 de Agosto de 1623, no pudo retratar al Rey; pero los de la casa de Villahermosa fueron, sin duda, hechos anteriormente y en las condiciones expresadas, al menos el del Rey, pues el del Conde-Duque pudiera estimarse del mismo año de 1623. En todos ellos no se ve aún al artista dominando su arte con la soberana maestría que había de adquirir más tarde, lo que ha dado lugar á tantas dudas y discusiones; pero en este caso los documentos son decisivos.

Y nótese en el del Rey un hecho curioso: cuando lo trazaba de memoria procurando el parecido, hacíalo imprimiendo en aquel rostro una regularidad y corrección hasta cierto punto clásica, que correspondía al concepto que de la forma le había infundido su suegro; no podía calcular entonces, ni pudo apreciarlo hasta que tuvo al regio modelo delante, hasta dónde llegaban las deformaciones de aquella cabeza, tan degenerada por fuera como por dentro.

Podemos, pues, establecer la serie de los primeros retratos conocidos de mano de Velázquez por el siguiente orden:

El primero, el del P. Cristóbal Suárez, en Sevilla; después, el de busto de Góngora, que tanta semejanza de estilo ofrece con el anterior; luego el del Rey Felipe IV, hecho de memoria, de la Casa de Villahermosa, del que pudiera ser una repetición, sin inconveniente ninguno, pues quien lo había de copiar entonces, el del Museo de Boston ó *viceversa*. En el segundo viaje, primeramente, el de su amigo y protector D. Juan de Fonseca, hoy perdido, pero que bien pudiera estimarse como tal, por su estilo, el de hombre de la Pinacoteca de Munich.

¿Lo será? No hay inconveniente en ello, pues hasta su falta de conclusión conviene con la urgencia con que se presentó en Palacio la noche del día mismo en que apenas se dió por terminado, y que le abrió las puertas del regio aprecio; luego debería admitirse el del Conde-Duque de Olivares, en agradecimiento á su amparo, primero de los que hizo de este personaje, también con ejemplar en la Casa de Villahermosa, más el de Garci Pérez, á que se contrae, con el del Rey, el recibo firmado en 1623; por último, el busto del Rey (núm. 1.183 del Museo del Prado), para hacer el de cuerpo entero (núm. 1.182 del mismo Museo), y del que tan prendado quedó el Monarca, que fué admitido como su pintor, ordenando además se recogieran todos los que anteriormente se le habían hecho.

Estos serían, entre otros, sin duda, á más del de Felipe de Liaño, en miniatura, otro hecho en 1617, poco antes de reinar, por Pedro Antonio Vidal, que se mandó á Francia, según documento que lo acredita (1), y por la misma época el de Villandrando (núm. 1.234 del Museo del Prado), del que también hemos hecho la mención debida.

En todos aquellos primitivos retratos de Velázquez, las esperanzas alcanzan más que las realidades; el cuidado de la línea, del dibujo, supera á toda otra expresión, y aun éste sin llegar á su completo dominio, desencajado á veces y sin las proporciones debidas; dígalo si no el *Calabacillas de la revolera*, de Sir George Donaldson, en el que el desdibujo y desaliño de la figura es demasiado patente.

Hace años, el inolvidable D. Aureliano de Beruete nos invitó á

(1) Véase D. Pedro Madrazo, *Viaje artístico*, pág. 81. En la última edición francesa del Catálogo del Museo del Prado se da como de Pedro Antonio Vidal el retrato de Felipe III, núm. 1.950, en atención á su indumentaria, en todo conforme con la que describe el documento de referencia.

varios amigos para ver en su casa un retrato del Conde-Duque de Olivares, por Velázquez, cuyo poseedor había tenido la atención de enviárselo para su examen antes de que llegase á su destino. Era el que poseyó en Londres el Capitán G. L. Helford, que marchaba á América.

El Conde-Duque aparecía de cuerpo entero, en pie, con la varita de caballerizo mayor en la mano: en él la silueta, cuidadosamente perfilada y bien encajada, se distinguía por muchas partes, habiendo empleado después el color como para rellenar las plazas que determinaba; correspondía, por lo tanto, y podía estimarse como buen ejemplar de retrato de la primera época de Velázquez; pero ¡cuánto aún había de evolucionar y perfeccionarse!

Este quedó, pues, admitido como pintor del Rey, según decimos, siendo la ejecución de su retrato de cuerpo entero la primera empresa á que se aplicaron sus pinceles. Pero no quedó entonces esta imagen con el aspecto que hoy la vemos, pues el primitivo retrato fué repintado más tarde hasta dejarlo en la actual postura, uniéndole las piernas, que antes aparecían separadas, al modo de los de Villahermosa y Bostón, según observación muy atinada del Sr. Mélida, y que fácilmente puede comprobarse mirando el cuadro del Museo con detenimiento. El defecto de perspectiva que se le imputa es inexacto, pues su mano izquierda la apoya en el pomo de la espada.

Después de este valiente intento, debió ejecutar, á nuestro entender, el del Infante Don Fernando, de cazador, al que mucho debía, pues según Pacheco, logró «haber entrado en Palacio por sus puertas», único que hizo de este Infante, ya Cardenal aún niño y Arzobispo de Toledo, pero más tarde General famoso y caudillo vencedor, cuando dedicó sus talentos á cosas más propias de su vocación verdadera. Rubens se encargó entonces de representarlo en toda su gloria militar en la batalla de Nordlingen, según se ve en el gran lienzo (núm. 1.687) de nuestro Museo del Prado.

Pero este retrato por Velázquez, del propio personaje, joven, y cuando aún permanecía en la Corte de Madrid, fué casi totalmente repintado más tarde, según veremos.

Entre estos retratos por Velázquez, que pudiéramos llamar de agradecimiento, bien pudiéramos incluir el de su paisano y valedor el poeta Rioja, secretario del Conde-Duque, y que hemos visto aparecer

por un momento en el comercio de estas obras de arte fugaz y misteriosamente, como suelen ocurrir estos hallazgos cuando de ellos se desea sacar provecho: el retrato, por lo demás, ofrecía grandes caracteres de autenticidad y verosimilitud. Ya lo veremos pronto figurar en alguna dorada cárcel extranjera.

Por este tiempo, la aparición del Príncipe de Gales en Madrid dió trabajo al artista de moda entonces, pues quiso el Príncipe inglés ser por él retratado, quedando, sin embargo, la obra por terminar, siguiendo así la fatal suerte que en todo parecía perseguir á aquél desgraciado Príncipe.

En 1624 emprendió el joven Rey una célebre excursión á Andalucía, en la que hay motivos para creer que fuera Velázquez en su séquito; á su vuelta, moreno y con el bozo convirtiéndosele en bigote, debió hacer un segundo retrato al Rey, que sin fundamento se estima como de su hermano Don Carlos (núm. 1.118).

Acreditado en tan altas esferas, mucho más después de su triunfo en el Certamen del cuadro de la *Expulsión de los moriscos,* hubo de intentar empresa que lo asegurase en su puesto, y para ello, impresionado con el retrato ecuestre de Carlos V, por el Tiziano, quiso agradar á su regio protector, presentándolo con los aires de un heroico vencedor, á caballo y con toda la majestad de la realeza.

Mucho agradó en Palacio aquel gran retrato, llegando á inspirar poéticos elogios, pero expuesto al público, en la calle, cayeron sobre él las censuras de los caballistas, en todos tiempos dispuestos á poner mil reparos con tal de lucir su competencia. Aquellas censuras afectaron al artista en términos que, volviendo el cuadro al estudio, lo repintó por completo, firmándola *Didacus Velasquius, Pictor regis expinsit* (1627). Aquel lienzo no volvió en toda su vida á salir del estudio, inventariándose entre los que allí se encontraron á su muerte.

Encontrábase aún por entonces Pacheco en Madrid; entusiasta de su yerno, dedicó á este retrato, al concluirlo por vez primera, un soneto encomiástico en que comparaba al Rey con Alejandro Magno y al joven pintor con Apeles. Bien pudo pedirle entonces que retratara á su hija Juana para llevar de ella el recuerdo, disponiéndose ya á volver á Sevilla, accediendo su acreditado discípulo, en la forma que vemos en el núm. 1.197 del Museo del Prado; pues este retrato, que por su estilo se asimila tanto á las otras obras de Velázquez de este

tiempo, parece que fué traído más tarde de Sevilla por la Reina Isabel Farnesio.

Asegura Palomino que Velázquez hizo un retrato del Beato Simón de Rojas, ya difunto, y esto no pudo ser más que al tratar de beatificarlo á los seis años de muerto, en 1629, al exhumarlo, con asistencia de los más caracterizados personajes de la Corte, en la Capilla de la Virgen de la iglesia de la Trinidad, de Madrid, encontrándose su cuerpo incorrupto.

Existe, en efecto, un retrato de *frate morto* en el Museo de Brera tenido por de Velázquez; no lo conozco, pero puede asegurarse que por sus rasgos fisonómicos se asimila completamente al del propio personaje que aparecía en un relieve curiosísimo, representando tan solemne escena, adquirido por un aficionado extranjero, que vivió entre nosotros y cuyos herederos no serían sin duda requeridos en vano para obtener de ellos aquella talla en madera, que tan singularmente á todos interesaba (1).

Poco antes Rubens, de nuevo enviado á la Corte de España, le era concedido, como gracia especial, el retratar á los Reyes, haciéndolos en la forma que hemos dicho en el anterior capítulo. El ecuestre del Rey, colocado en el salón principal del Alcázar, pereció en el gran incendio del mismo en el siglo XVIII.

Del trato con Rubens sacó Velázquez la convicción de la necesidad de su viaje á Italia, por lo que emprendió sus *Borrachos*, que habían de proporcionarle los medios para ello, pasando desde Barcelona, en compañía de Spínola, en 10 de Agosto de 1629.

Impresionado, pero no subyugado por los maestros de Venecia, trató de emularlos, pintando entonces aquel auto-retrato, del que decía su suegro «que estaba ejecutado con la manera del gran Ticiano, y si es lícito hablar así, no inferior á sus cabezas, que yo tengo para admiración de los entendidos y gloria del arte». El paradero de este lienzo se ignora, no pudiendo decidirse con todo convencimiento cuál de los conocidos del artista pueda como tal estimarse (2).

(1) Véase BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, 1902, pág. 245.

(2) Dícese que también entonces retrató á la Embajadora la Condesa de Monterrey, hermana del Conde Duque, como se nota bien pronto en su fisonomía. Tan curioso retrato, de cuerpo entero, parece destinado á perpetuo viaje de un lado para otro, siendo bastante difícil determinar su actual paradero.

II

De vuelta en España, después de casi dos años de ausencia, en Enero de 1631, fué recibido en Palacio con verdadera efusión, dando muestras de sus progresos obtenidos al encargarse de ofrecer la semblanza del primer hijo que habían tenido los Reyes, el Príncipe Baltasar Carlos. Retratólo de menos de dos eños de edad, según lo vemos catalogado en la galería del Marqués de Leganés, al que debió regalarlo el Monarca, figurando como «un retrato del Príncipe Baltasar Carlos, en faldas, de edad de dos años, por Velázquez» (1). Hizo además entonces el de los Reyes, que fueron enviados á Alemania, y que sin duda son los que hoy se guardan en la Galería Imperial de Viena.

Pero donde le vemos lucir todos sus adelantos es en el del segundo marido de D.ª Antonia Ipeñarrieta, D. Diego del Corral y Arellano, magistrado integérrimo, y de una independencia tal en sus fallos, que le hacían singularmente estimado; de todos es sabido que no quiso poner su firma en la sentencia contra D. Rodrigo Calderón. Muerto en 20 de Mayo de 1632, tenemos esta fecha como determinante de la anterioridad á ella para la ejecución de su retrato.

Con él podemos decir que afirma Velázquez su segundo estilo, patentizando los grandes provechos que para su arte adquirió con su viaje á Italia, pues aunque á ningún maestro imitara, aplicó nuevos bríos á su modo de interpretar el natural, recabando más acabados procedimientos, una vez serenado su espíritu al sentir de nuevo los aires patrios.

Acerca de este retrato siempre habrá que encarecer el rasgo del desprendimiento de su última poseedora, la Duquesa de Villahermosa, que tan alto ejemplo dió de ser verdadera amiga del arte patrio, legándolo, después de espléndida oferta, á nuestro Museo del Prado, donde figura con el núm. 1.195.

Poco después debió pintar el de Juan Mateos, ballestero del Rey, hoy en la Galería Real de Dresde, que por su factura se relaciona grandemente con el de D. Diego del Corral y Arellano.

(1) Véase el inventario en el BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, año 1898, pág. 125. ¿Será el de la colección Wallace en Londres?

264



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

DON DIEGO DEL CORRAL Y ARELLANO
por D. Diego Velázquez
BUSTO DEL RETRATO DE CUERPO ENTERO DE ESTE PERSONAJE. LEGADO POR LA DUQUESA DE VILLAHERMOSA AL MUSEO DEL PRADO

También por este tiempo debió ejecutar el conocido por el de *la señora del abanico*, de la colección Wallace, de Londres, y que, seguramente representa á su hija Francisca, ya casada con Mazo, quien la retrató casi en la misma postura y manera como se ve en el llamado de *la señora de la mantilla,* en la colección del Duque de Devonshire, uno de los pocos de modestos personajes que hizo, pues ya veremos cuán reducida es la iconografía velazqueña; mas en esta ocasión la preferencia estaba justificada.

Pero la magna empresa de entonces, por iniciativa del Conde-Duque, fué la ejecución de la estatua ecuestre del Rey, que había de fundir en bronce el escultor florentino Tacca.

Comenzada al estilo de la de Enrique IV de Francia, que luce en París en el puente de su nombre, y de la de Felipe III de España, de menor belleza, hubo de suspender Tacca sus trabajos preliminares, por habérsele ocurrido á Velázquez retratar de nuevo al Monarca, ecuestre, cabalgando en brioso caballo que marchaba al galope, haciendo una corveta. En esta heroica postura existían otros retratos regios en Palacio, entre ellos el de Carlos V, del Tiziano, de que hemos hablado; el de Felipe III, de Bartolomé González, y quizá por ciertas referencias el del propio Felipe IV, de Rubens; pero al perfilar más el caballo y el jinete, dióle tanta gallardía, que decidió de lo que debería de ser la estatua, tan valiente como original entonces; en este caso aparecía el Rey cabalgando al galope, la banda formándole arco á la espalda, y el brazo derecho extendido, empuñando la bengala, como un modelo de como aparecería la definitiva estatua; tal lienzo fué repintado en casi su totalidad más tarde, cuando, por el progreso constante del maestro en su arte, no le satisfizo esta obra, como á su tiempo diremos, pero por entonces se destinó así para la decoración del Salón de Reinos en el Palacio del Buen Retiro.

La estatua se modeló, pues, con el caballo *en chazas,* teniendo que intervenir hasta el gran Galileo para resolver el problema de su estabilidad sobre las piernas traseras, quedando por lo demás en Italia los estudios que hizo Velázquez, así como los del escultor sevillano Martínez Montañez, llamado á la Corte para modelar el busto del Rey, emprendiendo para ello un viaje tan molesto como mal pagado.

Enviados á Italia los dos lienzos de Velázquez, el uno de la tota-

lidad de la estatua y el otro con el busto del Rey, de perfil, descubierto (1), mas el modelado por Martínez Montañez, quedó fundida la estatua en 1640, siendo colocada dos años después en el jardín del Buen Retiro, frente al cuerpo del edificio destinado hoy á Museo de Reproducciones.

Una vez terminado por Velázquez el ecuestre del Rey, debió proceder al retoque de su compañero el de la Reina Isabel de Borbón, de mano de Bartolomé González, sublimándolo con su pincel en aquellas partes principales del tronco de la Reina y cuarto delantero de la blanca acanea que monta, que tanto contrasta por su valentía y brillantez con el resto del cuadro. Aquel retoque, un tanto convencional, debió ser preparado por los estudios del retrato de la propia Reina, hasta las rodillas, que hoy se ve en la Galería Imperial de Viena, tan lujosamente vestida, y del que hemos dado cuenta: no se citan más retratos de esta Reina de mano de Velázquez.

Aunque se habla en el año de 1636 de la ejecución de un lienzo «historiado con el retrato del Príncipe, á quien enseñaba á andar á caballo Don Gaspar de Guzmán», que hoy figura en la galería del Duque de Wertminster, en Londres, hay que tener en cuenta, que en este cuadro, como en otros suyos, si bien persigue siempre el más exacto parecido en las personas que en ellos figuran, más deben considerarse como de composición que como puramente retratos.

De éstos, en rigor, son notabilísimos el *ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos* y el de *Cazador*, con dos perros, del propio gallardo Infante. Ambos son tan populares, que no requieren circunstanciada cuenta; sólo diremos que en ellos impresionó de tal modo al artista la gallardía del dispuesto niño, hasta resultarle los más simpáticos lienzos que de sus manos salieron. Aún se ejercitaron sus pinceles por este Príncipe, según algunos, con el que de más edad que los del Prado se ve en la Galería Imperial de Viena; pero este retrato ofrece ciertas dificultades para ser admitido todo él como de mano de Velázquez.

Sensible por todos conceptos es la pérdida de aquel de Mad. Montbaçon, que consta hizo durante la estancia de esta cortesana francesa entre nosotros, y que tanto llamó la atención en su tiempo, así

(1) El del Rey á caballo, copia, sin duda, del grande primitivo, se conserva en el Palacio Pitti de Florencia; el busto de perfil no existe.



Fotografía de M. Moreno — Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

EL CONDE DUQUE DE OLIVARES
por D. Diego Velázquez
MINIATURA EXISTENTE EN EL PALACIO REAL

por la perfección de su imagen como por la calidad extraña del modelo, y del que hemos apuntado en otras ocasiones si no pertenecería á él la mano, cortada, que se guarda en nuestro Alcázar; por la misma fecha de 1638 ejecutó el del Duque de Módena, durante la estancia en Madrid de este Príncipe, y que por su abreviado estilo parece un estudio para otro mayor no realizado.

Al año siguiente corresponde, según la firma, el del Almirante Adrián Pulido Pareja, que figura en la *National Gallery* de Londres. Acerca de este retrato se han suscitado empeñadas discusiones, por no satisfacer á los más exigentes la idea de su atribución al maestro. En él vemos realmente una colaboración de su yerno Mazo, que hemos de observar desde ahora en otras muchas obras suyas; pero no cabe duda de que en la disposición general de la figura y entonación de sus partes más principales, debe reconocerse el toque soberano del maestro, que lo salva y avalora, aunque en trozos menos importantes admitamos la mano de Mazo, tan connaturalizado con la manera y estilo de su suegro: de estos lienzos en colaboración tendremos que encontrar no pocos atribuidos á Velázquez, principalmente en los Museos extranjeros.

El Conde-Duque de Olivares, después de grandes fracasos diplomáticos y bélicos, sentíase poco seguro en su privanza; esto hacíale querer ofrecerse á todos como más en firme que nunca; pero marchando ya por la pendiente de los desaciertos, ocurriósele que su pintor lo representara en parangón con el Monarca, dirigiendo combates á caballo, y no de menor tamaño que el último ecuestre que había pintado del Monarca. Velázquez, sumiso con quien tanto por él había hecho, lo representó con todas las mayores gallardías de que era susceptible su modelo, en la forma que lo vemos en el gran lienzo núm. 1.181 del Museo del Prado; quizá como estudio para el mismo hizo el de la galería de L'Hermitaje, del que es una reducción el de miniatura que reproducimos, pues sólo al pincel del maestro puede atribuirse, y que, como el grande, al fin, andando los tiempos, llegó á figurar en Palacio.

Pero si como obra de éste admiró á cuantos lo vieron, no admiró menos la osadía de aquel fracasado Ministro que á tanto llegaba, y bien podemos pensar que tal retrato fué una de las causas determinantes de su caída, debiendo apuntar cómo al terminarlo resultaba

además muy superior al del Monarca. Tan patente fué esto, que se decidió á repintar el del Rey, como al cabo lo hizo (1).

Este constante repinte de sus cuadros por Velázquez manifiesta los grandes progresos que iba realizando de unos para otros y la clarividencia por su parte de las deficiencias en los anteriores. Si el artista no los hubiera tenido tan á mano, apreciaríamos en todos como fueron saliendo de las suyas, pero esto sólo lo observamos en los que no volvió á verlos, pues en los de Palacio casi todos fueron objeto de posteriores enmiendas.

De éstos ninguno tan rehecho como aquel del Infante Don Fernando, pintado en sus primeros años de vida cortesana; mas llegó un día, quizá al saberse su prematura muerte, en que no pudo por menos que retocarlo casi en su totalidad, no dejando del primitivo más que la cabeza, por lo difícil de substituirla. Pero debemos reconocer en este caso que la mano de Velázquez obedecía á un impulso más ó menos consciente, que había de constituir su preocupación perpetua, expresiva de la índole del pensamiento de la raza á que como artista pertenecía: la compenetración del hombre con la naturaleza que le rodea, la exaltación de ésta al punto de hacerla partícipe de la vibración vital que constituye la existencia, lo llevaba aún más allá del antropoforfismo clásico: las tradiciones panteísticas del pensamiento español, tantas veces manifestado, en él se hacían patentes, y al sublimar la figura humana con amplísima visión de su conjunto, hacíala participar por una intuición de suprema armonía con el hálito universal en que florece su individualidad concreta.

Por esto, al retocar la figura de aquel Príncipe eminente, á más de darle la mayor gallardía posible, la colocó en un paisaje frondoso y oreado por brisas que hacían correr las nubes y mover las ramas, frente á aquel perro, amigo del hombre, por participar casi de su inteligencia, estableciendo en todo una compenetración total muy cercana á la unidad absoluta.

Porque también los artistas son filósofos á su manera; de aquella manera con que pueden expresar iguales sentimientos, que los que valiéndose de la frase lógica traducen en principios metafísicos sus

(1) Procedente el ecuestre del Conde-Duque de la colección del Marqués de la Ensenada, debió pasar á Palacio efecto de una incautación, sobre la que en su día daremos datos muy curiosos.

modos de sentir la vida. El retrato del Cardenal guerrero quedó entonces elevado á una altura artística que no había tenido al principio, patentizado por su cabeza su estilo primitivo; para ella, como siempre, había hecho estudios previos, de los que, sin duda, es uno el de pequeño tamaño que posee el Marqués de Lema, sobre el que ha publicado un circunstanciado y convincente estudio (1). Este Infante había sido retratado antes vestido de Cardenal por Bartolomé González, según hemos dicho, asimismo que por Villandrando, siéndolo después por Rubens y Van-Dick de guerrero, como se ve en nuestro Museo del Prado. (Números 1.480 y 1.687.)

Iguales tendencias siguió Velázquez en el retrato del Rey, compañero del anterior (núm. 1.184 del Museo del Prado), observados á su vez en tantos otros grandes retratos suyos, para los que prefirió á todos los fondos de paisaje. Nunca llegó Velázquez á sentirse un psicólogo, un místico, ni aun á alardear de ortodoxo.

Había entre tanto ocurrido la caída del Conde-Duque de Olivares, y el pintor que á él debía su nombramiento temió por su permanencia en aquella corte; Felipe IV fué en esta ocasión un subyugado á sus méritos, por los que lo conservó en su gracia; y en tal ocasión, sin duda, debió decidirse á retocar también el gran retrato ecuestre del Monarca, para que en nada cediera á sus más adelantadas obras.

Pero tuvo entonces que salir el Rey á campaña (1644); los asuntos de Cataluña así lo exigían, por lo que marchando á Fraga con el Monarca, hubo de ocurrírsele á éste que su pintor lo retratase en sólo tres días, para lucir á su entrada victoriosa en Lérida, en el templo en que había de celebrarse la victoria. El Sr. Beruete, en estudio especial que hizo sobre este asunto (2), demostró que el retrato hecho en aquellas especiales condiciones debió ser el que se encontró en la Casa Ducal de Parma, tan semejante al de la Galería de Dulwich. Nosotros hemos afirmado en otra ocasión que el retrato en cuestión pudo ser el de cuerpo entero, armado, que lleva el núm. 1.219 del Museo del Prado.

Ni el uno ni el otro son obras sobresalientes de Velázquez; en ambas se nota una ejecución demasiado apresurada.

A pesar de la verdadera admiración que siempre he concedido al

(1) Véase la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* de 1911, pág. 248.
(2) *El Velázquez de Parma:* retrato de Felipe IV pintado en Fraga, 1911.

retrato de Felipe IV, armado y de cuerpo entero, con una apostura tan encajada como arrogante, sólo por el maestro obtenida, la aparición del de Parma parece alejar toda duda; pero ¿cuándo y con qué motivo trazó entonces Velázquez este retrato marcial del Monarca?

Obsérvese que su armadura es la misma que viste el ecuestre; igual la edad que el Monarca representa, pudiéndose considerar el ecuestre como un recuerdo de su entrada en Lérida, pues con más propia indumentaria no pudo hacerlo.

Ello es que el artista quiso dejarnos la más lucida imagen del Rey en su aspecto guerrero, para lo que, sobre el lienzo en que antes lo pintara, lo retocó casi en su totalidad, pintando de nuevo su cabeza cubierta con el airoso sombrero, dándole mayor esbeltez al torso de la figura, libre de la banda que por la espalda le flotaba, recogiendo más el brazo de la bengala, acusando la postura de la mano izquierda con que sujeta las bridas, repintando casi por completo el caballo, y ofreciendo al Monarca con una majestad tal que superaba al del Conde-Duque, hasta entonces estimado como el más acabado de su pincel (1).

Mucho se ha hablado de la influencia del Greco en Velázquez; de ella no se puede dudar, acrecentada además por sus impresiones en la propia Venecia y con motivos á la vista como las varias obras que del maestro candiota existían en Madrid y en los Palacios Reales.

En aquel retrato llamado del *Conde de Benavente*, vemos claras las preocupaciones de Velázquez por aquellos días de producción tan abundante como esmerada; en él se nota tanto el recuerdo del Greco, como de aquellas tonalidades venecianas aún no olvidadas.

Lástima grande que no podamos identificar el personaje representado, pues aún no estamos convencidos, ni mucho menos, que sea el generalmente reconocido (2).

Pero sea quienquiera, es de los más brillantes de color que pintó Velázquez, al extremo de haber sido alguna vez catalogado como de autor veneciano.

Por el mismo tiempo debió pintar el original del Cardenal Borja, admirable por su avara expresión, que estuvo sobre su sepulcro en

(1) De las vicisitudes de este cuadro da circunstanciada cuenta el Sr. Tormo en un estudio de los del Salón de Reinos del Buen Retiro.

(2) Véase *La Pintura en Madrid*, pág. 112.

la Catedral de Toledo, y del que sólo podemos estimar como buenas copias, tanto el ejemplar del Museo de Francfort como el que hoy se exhibe en la propia Catedral toledana.

Viudo el Rey desde 1643 trató de casarse en segundas nupcias, recayendo su elección en aquella princesita de rostro tan nacarino como inexpresivo, destinada antes á ser su nuera, como prometida del difunto Príncipe Baltasar Carlos.

Agregado á la Embajada enviada á recibir á la nueva esposa del Monarca, marchó Velázquez á Italia en 1649, congratulándose de separarse de aquella Corte que se le hacía insoportable; y, saliendo de Madrid en los primeros días de Diciembre, se embarcaba en Málaga el 2 de Enero del año siguiente que comenzaba, en compañía del Duque de Nájera, con rumbo hacia Génova. Una vez allí recorrió á su placer toda la Península, deteniéndose en Roma, donde hubo de lucir en grado máximo su genio artístico.

III

Entretenido en el vaciado de muchas estatuas antiguas, cuyos moldes se habían de remitir á Madrid para las enseñanzas en una Academia que entonces se pensaba instituir, pasó Velázquez muy tranquilos días en Roma, contratando además á fresquistas y decoradores que habían de trabajar en el gran salón del Real Palacio madrileño.

Tiempo hacía que no manejaba los pinceles, por lo que, como preparación para ejecutar el retrato del Papa, que era su mayor empeño, hizo el estudio de su fiel criado Juan Pareja, que le acompañaba, acabándolo de la magistral manera que hoy lo vemos en la Galería de Longford Castre; retrato admirable que preludiaba el término tan feliz de el del Pontífice que había de seguirle.

Hablar de la realidad, harta cruel, con que retrató Velázquez al Papa Inocencio X, es hoy ocioso. En la Galería Doria-Panfili se ostenta solo y aislado para que no dañe y aniquile á toda otra obra del pincel de las que en él se guardan, y dicho queda con cuales lo comparamos de las del Tiziano y el Greco.

Velázquez firmó este retrato, escribiendo: *Alla San.ta di Nro.*

Sig.re Innocencio X.º Por Diego de Silva Velázquez, de la Camera de S. M. Cat. Al Papa le pareció su semblanza *tropo vera;* pero recompensó espléndidamente al artista.

Otros, hechos á los más conspicuos personajes de la corte pontificia, proporcionaron al maestro español el triunfo más ruidoso. Entonces retrató también al Cardenal Ponfili, hermano del Papa, á la señora Olimpia Maldachini, y se habla del de su secretario Brandino, de su camarero Camilo Máximo y otros más, causando tal entusiasmo con ellos que le colmaron de condecoraciones y honores, admitiéndolo como miembro la Academia Romana.

Pero el Rey de España, casado ya de segundas, se impacientaba por la ausencia del artista, así que, escribiéndole á su Embajador en Roma, tuvo que volver al cabo, siendo su labor primera el retratar á la nueva Reina y á la hija que ya había de ella nacido: la Infanta Margarita.

Los retratos de Doña Mariana de Austria, por Velázquez, son muy numerosos; desde el primero, de 1651, llamado *de los dos relojes*, en la Galería Real de Viena (1), del que bien puede ser un estudio previo el busto de la propia Reina en el Louvre, hasta los de nuestro Museo del Prado, todos ofrecen muy parecido aspecto, y en varios de ellos no puede menos de reconocerse la colaboración de Mazo, como ocurre en el de la Academia de San Fernando, que publicamos, siendo de lamentar la pérdida de aquel precioso en miniatura, del que habla Palomino, pintado en chapa de plata, tamaño de un real de á ocho, es decir, de un duro.

Los cuidados ajenos al arte acumulados sobre Velázquez por los cargos que el Rey le iba confiando, así lo requería, y no se comprende cómo tuviera tiempo para pintar algunas obras tan importantes como las que acabó en sus últimos años. En lo que hace á los retratos, pues de las de otros asuntos ya nos hemos ocupado en ocasiones distintas, sólo corresponden á estos años de la segunda mitad del siglo los de la Reina Doña Mariana, citados; los de la Infanta Margarita, que retrató en su niñez en varias ocasiones, y otras personas reales. El del Museo de Viena, de la Infantita, de tres años de edad, puede estimarse, conforme con lo que de él

(1) Su estudio figura en el Museo del Louvre con el núm. 1.735.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

LA REINA DOÑA MARIANA DE AUSTRIA
por Velázquez y Mazo
(EXISTENTE EN LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO)



Fotografía de Lacoste *Fototipia de Hauser y Menet. Madrid*

AUTO-RETRATO DE DON DIEGO VELAZQUEZ

Fragmento del cuadro llamado de Las Meninas.

dice el Sr. Beruete, como «una de las más bellas inspiraciones de Velázquez», por la armonía de sus tiernos colores. Luego la vemos más crecida en el Louvre, después en Viena, además en el Prado, entre sus *meninas*, y por último, en este mismo Museo, con su enorme guardainfante (núm. 1.192), que algunos han creído representar á su hermana María Teresa.

También es de este tiempo el del Príncipe Próspero, de la Galería de Viena, admirable tanto por la belleza de su colorido como por la expresión del perrito que le acompaña. Por último, los del Rey, de mayor edad, el uno en el Prado, de busto (núm. 1.185), y el otro, aún más avanzado, de la *National Gallery*.

De todo este maravilloso arte para trasladar la realidad al lienzo en su sentido iconográfico, puede estimarse como compendio el tan renombrado cuadro de *Las Meninas*, en el que aparece aún joven su autor, aunque no deje de notarse el atildado esmero en su persona, nunca más pulidamente retratado. Este lienzo, calificado por Jordán, como es sabido, de *la teología de la pintura,* será siempre el modelo más acabado de grupo iconográfico que podrá presentarse.

Pintado seguramente entre 1656 al 57, teniendo en cuenta la edad de seis años que representa la Infanta Margarita en su centro retratada, ofrece tantos motivos de admiración para los artistas y los profanos, que no se han interrumpido los elogios sobre tan definitiva obra desde el momento que quedó terminada.

Entre los personajes agrupados alrededor de la Infantita se reconocen á su *menina* doña María Agustina, que le ofrece arrodillada un bucaro de agua, y al otro lado, de pie, doña Isabel de Velasco, que difícilmente puede moverse con su gran guardainfante.

No podían faltar, en primer término, algunos de aquellos desdichados seres que tanta atención merecieron por el Monarca y que tantas veces ocuparon los pinceles de Velázquez, por lo que aparecen á la derecha las figuras de la grotesca enana Mari Bárbola, acompañada del liliputiense Nicolasito Pertusato, entretenido en molestar con su pie al paciente perrazo que tiene delante.

La más noble figura del cuadro es la del pintor, que á la izquierda y en actitud de tocar en el lienzo que tiene delante, tiende su mirada al modelo, suponiendo sería hacia el grupo del Rey y la Reina, que se reflejan en el espejo del fondo.

Al otro lado aparecen aún las figuras casi claustrales de la dama de honor doña Marcela de Ulloa y otro personaje de tipo rodrigón, dibujándose, por último, en el fondo, en actitud de salir por aquella puerta, al aposentador de la Reina D. José Nieto.

No parece sino haberse tratado de despojar á aquella estancia y á aquellos personajes de toda apariencia regia. Tanto el lugar como sus trajes y accesorios indican una sobriedad rayana con la vulgaridad más prosaica; pero como entonación, atmósfera y luz produce un concierto tan armónico, que sólo sintiendo en todo su vigor el ritmo de lo existente, se puede producir tan tranquilo y entonado conjunto.

Quizá allá fuera, bajo aquel rayo de sol que no llega á penetrar en la estancia, exista algún rigor de luz ó calor; pero aquí dentro todo es suave penumbra, silencio y tranquila calma, que no se muestra dispuesto á alterar ni el gruñón perrazo, al ser molestado por su impertinente amigo.

Por encima de todas las victorias y desmayos humanos sigue el sol su marcha impertérrito y soberano; por encima de aquella escena de decadencia de una estirpe, destella el genio sin rival de Velázquez.

El maestro retrataba cuantas veces tenía ante si al modelo, por lo que como tales retratos podemos considerar aquellos admirables estudios de los bobos é idiotas, que tanta fama, gracias á su pincel, adquirieran; pero como éstos nos llevarían muy lejos, debemos prescindir de ellos y limitarnos á los de aquellos más normales personajes que se posaron ante él para dejar en el lienzo sus facciones. De éstos, entre los más conspicuos, se citan el de Quevedo, «con los anteojos puestos, como acostumbra de ordinario á traer», según Palomino, de los que existen varios, aunque la mayor probabilidad recaiga sobre el que guarda la *Apsley House*, con otros que figuraban como suyos en la galería de Altamira (1). No muchos más, pues los que aparecen en listas interminables de ellos, unos están ya reconocidos como de Mazo y otros de imitadores de Velázquez, que tampoco faltaron, tan excelentes algunos como el propio Pareja, ó D. Francisco

(1) En esta galería, según su Catálogo, formado con motivo de su venta en 1870, aparecían como de Velázquez: A más del retrato del Príncipe Baltasar Carlos citado, un retrato de medio cuerpo del pintor Velázquez, hecho de su mano. El Infante D. Carlos, con banda roja, de Velázquez. Un niño vestido de rojo, de Velázquez, como procedentes de la colección reunida por el Marqués de Leganés. (V. BOLETÍN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES, 1895, pág. 122.)

de Burgos Mantilla, Diego de Lucena y Juan de la Corte, que obtuvo del maestro le pintara en su gran cuadro, hoy perdido, del *Socorro de Valencia del Pô por Carlos Coloma*, la cabeza de este caudillo.

Aún Velázquez retrató á otros personajes de la Corte, algunos en circunstancias bien extrañas, como aconteció con D. Luis Méndez de Haro, cuya semblanza aparecería en bien ridícula postura en un cuadro, desgraciadamente perdido, pero que por su extraño asunto indica la baja psicología de aquel Monarca, que hasta en sus bromas condu ciase cual el más chusco perayle segoviano. Cosas de aquellos Aus trias, de tan triste memoria para nosotros.

Es el caso que el Ministro del Rey, hombre serio y hasta algo rijoso, hubo de sentirse indispuesto en el Palacio Real, donde, por haberse quemado su casa, estaba hospedado. Supo el Rey había manifestado la mayor repugnancia á que le fuera administrada alguna ayuda para sus dolencias, pero como el médico lo estimara conveniente, el Monarca, á pesar de sus protestas, de Real orden mandó le fuese propinada Penetró el doctor en la alcoba, en disposición de cumplir la orden del Rey, mas el Conde, montando en cólera, saltó del lecho, empuñó su espada, y si el doctor no anda listo mal lo hubiera pasado. La escena hizo al Rey una gracia indecible, y tanto se rió y tanto se relató y fué motivo de regocijo, que ordenó á Velázquez la representara en un gran lienzo para perpetuarla.

El maestro, sumiso, aunque satírico concentrado, puso una vez más en evidencia á aquella Corte que tales asuntos y tales modelos le proporcionaba; pero tan magistral obra pereció arrinconada en la Casa ducal de Alba, sin que nadie se interesara por su salvación, dado lo grotesco del asunto (1).

A haber llegado á nosotros tan curioso lienzo, ningún otro medio informativo más fehaciente tendríamos para reconocer al protagonista.

El último retrato quizá que pintó Velázquez, y en el que llegó á la altura máxima de lo que su técnica podía alcanzar, fué el de *Alonso Cano modelando la cabeza del Rey,* que hoy luce como una de sus últimas obras en la serie del Salón de nuestro Museo al gran maestro destinado (núm. 1.194).

(1) De todo esto da circunstanciada cuenta Barrionuevo en sus *Avisos*, t. I, 1654 á 58, figurando el cuadro en los Catálogos de la Casa de Alba.

Despojado este soberbio retrato, caprichosamente y sin razón, de su primitivo nombre, ha prevalecido tanto su nueva atribución, que estimo procedente reproducir algunas razones, á mi entender incontestables, para que deje de ser creído como trasunto personal de Martínez Montañez.

De ser tal artista el retratado, sólo pudo pintarlo Velázquez en Madrid, poco después de su primer viaje á Italia, cuando fué llamado el escultor sevillano á la Corte, en 1634, para modelar la cabeza del Rey y enviar el modelo á Tacca. Sólo esta consideración tiene que parar á cuantos sepan distinguir los verdaderos caracteres del estilo del maestro en sus distintas épocas, unida á la de la edad representada por el retratado, muy superior á la que tuviera entonces el escultor sevillano.

El propio D. Pedro Madrazo, inventor de tan peregrina especie (1), tropezó con esta dificultad, y supuso, para salir de ella, que debió ser pintado en Sevilla en época muy posterior á la estancia de Montañez en la Corte, cuando marchó Velázquez por segunda vez á Italia. Para ello salió de Madrid á primeros de Diciembre de 1648, agregado á la Embajada que iba con el Duque de Nájera á Trento por la segunda esposa del Rey, Doña Mariana de Austria, y que embarcó en Málaga en 2 de Enero de 1649 (2).

En este año, que entonces comenzaba, publicó Pacheco su *Arte de la Pintura,* y en él nada dice de que su yerno hubiera estado poco antes en Sevilla, ni menos que pintara tal retrato, que de haberlo hecho hubiera causado la admiración general, y sin duda no hubiese dejado de consignarlo su suegro.

No es, por lo demás, aceptable que el pintor se separara de la Embajada, ni la hiciese cambiar de su itinerario, ni menos que tuviera tiempo para pintar el retrato.

Martínez Montañez, por su parte, ya viejo, reclamaba poco antes, en Septiembre del propio 1648, sus honorarios, después de trece años que se los debían; al siguiente murió, y en él su viuda reproducía la petición sin mejor resultado.

El retrato, por lo demás, ofrece en sí bastantes apoyos para la

(1) Véase el *Almanaque de la Ilustración Española y Americana* de 1883.

(2) En 25 de Noviembre se le concedía por el Rey carruaje y una acémila para llevar unas pinturas. (V. Cruzada Villamil: *Velázquez*, pág. 163.)

solución del problema. Su pretendido parecido con el de Montañez, por Francisco Varela, es bien contrario. Sólo se parecen en la postura. Además, la diferencia de edad de los representados varía lo menos en veinte años; en cambio, al comparar el del escultor, por Velázquez, con el Alonso Cano yacente, por Bocanegra, que existe en Sevilla, sus puntos de coincidencia no pueden ser mayores.

Pero la fisonomía de Alonso Cano la vamos conociendo progresivamente. En la Galería de Lord Wellington, *Apsley House* existe un retrato de hombre atribuído á Velázquez (1), que muy bien pudiera representar á Alonso Cano, joven; siguen después los reconocidos como tales, más ó menos auténticos, todos con bigote y perilla blanca, al estilo de el del escultor de Velázquez, y que, invirtiéndolos, se patentiza más su gran parecido con éste del Prado. Sigue el del libro de retratos de Pacheco, reproducido anteriormente, y que ofrece sin duda alguna grandes semejanzas con el antedicho, y por último, el yacente de Bocanegra, que cierra la serie.

Se nos preguntará por cuál razón reputamos como de Alonso Cano el del dibujo de Pacheco, cuando es anepígrafo y sin texto. Hay en estos retratos de Pacheco una particularidad muy digna de ser tenida en cuenta: la variedad de sus orlas. Pero dentro de esta variedad su semejanza en algunas indica la profesión del retratado. Pues bien, sólo Luis de Vargas, Pedro de Compaña y Pablo de Céspedes las ostentan semejantes con la del retrato en cuestión. Trátase, pues, de un pintor, y observando que uno de los angelotes lleva un compás en la mano, también sería escultor ó arquitecto. Todo ello conviene perfectamente con la labor de Alonso Cano. Lástima grande que el dibujo no lleve epígrafe alguno, quedando como preparado para ello, lo que se explica al compulsar las fechas, pues bien pudo ser de los últimos que hiciera Pacheco, poco antes de su muerte, y aprovechando sin duda la ocasión de alguna estancia de Cano en Sevilla cuando se estableció en Granada, dada la comunicación constante entre ambas ciudades y los encargos que de ellas tuvo.

El traje del de Pacheco, hecho de memoria é idéntico al del *escultor*, por Velázquez, es más eclesiástico que civil; la sotana y el manteo son en todo semejantes á los de otros personajes eclesiásticos di-

(1) V. Beruete: *Velázquez*, primera edición inglesa, págs. 71-75.

bujados por el suegro de Velázquez, y el del escultor, en el Museo del Prado, hay que reconocer que está también vestido con sotana y manteo. El cinturón es una correa semejante á la que todos los curas de aquel tiempo llevaban. Obsérvese la caída de la sotana por la cadera de aquel hombre, y habrá que convenir en que sólo un traje talar puede dar aquellos pliegues; el lienzo está cortado, y aún se nota más por su borde la dirección de la pincelada. ¿Por qué modela un busto del Rey? No era muy propio ni debía ser muy grato para Martínez Montañez el recuerdo de su viaje y ejecución del busto del Monarca: sin duda hubiese preferido cualquier otro modelo religioso suyo, por lo que á más agradecido escultor correspondía tal recuerdo.

Ninguno en este caso como Alonso Cano; estimadísimo por el Rey, no tenía para éste si no motivos de agradecimiento. Cuando le dieron tormento por el proceso de la muerte de su mujer, el Rey prohibió que le ligaran el brazo derecho; como el Príncipe Baltasar Carlos, su discípulo, se quejara de su acritud y aspereza, el Monarca se limitó á decir á su hijo que ya lo remediaría; cuando los Capitulares de Granada se quejaban al Rey de que no era hombre de letras el Racionero que le había enviado les atajó, diciendo: «¿Quién os ha dicho que si Alonso Cano fuera hombre de letras no habría de ser Arzobispo de Toledo?»

Disgustos con el Cabildo de Granada le trajeron por última vez á Madrid, en 1657, donde encontró, por parte del Rey, la mayor benevolencia en pro del arreglo de sus asuntos. Dispuesto siempre á favorecerlo, acordóse, como lo más conveniente, que fuera ordenado de subdiácono en Madrid y se le otorgara una capellanía que le proporcionó el Obispo de Salamanca, mandando le fuera restituída su ración en el Cabildo de Granada, pero con la precisa condición de que vistiera el traje eclesiástico, á que tanto se había resistido.

Todo esto tuvo también sus condiciones por parte de la Reina, pues le impuso la de que terminara, durante su estancia en Madrid, un Cristo crucificado, que había dejado por concluir, y que fué colocado entonces en la iglesia de Montserrat.

Fueron, pues, sus tareas escultóricas en aquellos días, por lo que bien pudo emprender el modelado de una cabeza del Rey, cosa que sólo á Montañez se le había permitido, pero que en esta ocasión tenía

todos los visos de agradecido afecto por parte del escultor, que entonces contaba ya cincuenta y siete años; la edad del retratado. Pero no menos agradecido le estaba Velázquez á su antiguo condiscípulo y fiel amigo.

Por aquellos días, al gran maestro preocupábale un asunto de vanidad personal, pero al que daba gran importancia. Tratábase de su información para ser admitido en la Orden de Caballería de Santiago.

Ninguno de los testigos la dió más favorable á los deseos de Velázquez que Alonso Cano; éste tenía que marchar á Granada; adivinando no volverían á verse nunca los dos artistas que tanto se estimaban, ambos casi de la misma edad, ambos condiscípulos y camaradas en Sevilla, pintores en Palacio y ligados siempre por amistad extraordinaria, ¿qué de extraño se dieran un adiós sellado en forma tan efusiva y propia de dos pintores? ¡Y con qué humor y con cuántos donaires no se amenizaría la ejecución de aquel retrato, Cano vestido de cura, y D. Diego celebrándole su cambio de estado!

Los instaladores de la sala de Velázquez siempre le han concedido el lugar de una de sus últimas obras, y su técnica así lo determina, pues señala cierto cambio en los procedimientos, nunca antes por él seguidos. Bien ofrece esta obra los caracteres de aquéllas de perfección suprema en que apuran los maestros los recursos de su larga experiencia, aunque á costa de la vida.

La procedencia de este retrato nos va siendo más conocida. En el inventario tasación de las riquezas de la Corona de España, hecho con motivo de la muerte de Carlos III, y firmado en su parte artística por Goya, Bayeu y Gómez, en 1794, figura entre los cuadros que adornaban la pieza octava de la llamada Quinta del Duque del Arco, en el Pardo; «otro (núm. 214) de vara y tercia de alto y vara de ancho: representa el retrato de un escultor, original de Velázquez», tasado en 3.000 reales, suma á que alcanzan los mejores lienzos de aquella sala. Pudiera suponerse que, tanto este cuadro como otros que figuraban en aquella quinta, provendrían de los confiscados al Marqués de la Ensenada en 1754, pues entre ellas figuraba, en efecto, un *Retrato de un escultor*, por Velázquez. Si las medidas que da el inventario de Palacio son exactas, tendríamos que lamentar algún recorte por su borde inferior, como en efecto lo tiene, sin el cual aparecería por completo resuelto el problema del traje que viste.

Sólo es comparable la ejecución de este retrato con el del *caballero desconocido* de la Galería Real de Dresde, y que, por sus caracteres, se puede estimar también de los últimos que Velázquez ejecutara. La nobleza de su fisonomía y la palpitante verdad de aquella imagen, la elevan á una categoría suprema, y nótase en todo ello un cariño tal al ejecutarlo, que presupone ser persona muy estimada del artista á la que dedicaba su trabajo. En el deseo de poner nombre á estos interesantes retratos, y observando la bondad y nobleza de aquel rostro, ¿no pudiéramos estar ante la imagen de aquel D. Gaspar de Fuensalida, de aquel grafier de Palacio, admirador de D. Diego Velázquez, su testamentario y fraternal amigo hasta después de su muerte? Bien era merecedor de tan insuperable memoria.

En estos últimos retratos de Velázquez se observa la más suprema maestría al ejecutarlos; de unos en otros fué añadiéndoles tales quilates, y encauzando de tal modo su comprensión del modelo y forma de interpretarlo con mayor efecto de realidad, que marca por ellos un camino definitivo, sin que ningún artista les haya añadido nuevos elementos de belleza, ni menos superado. Por ello tendremos que considerar en Velázquez al mayor maestro que ha existido en la interpretación iconográfica de la figura humana.

El estudio de sus obras es ya bastante completo, pues muy difícil se hace que aparezcan suyas de los que no existan memoria; pero aún no sabemos dónde se hallan los retratos del Cardenal Gaspar de Borja, el de Juan de Cárdenas, el toreador, el de Garci Pérez de Araciel, el de Olimpia Maldachini, Camilo Massinii, el Abad Hipólito y el del Príncipe de Gales; el de D. Nicolás de Cardona Lusigniano, si no es el del llamado Conde de Benavente (1), el de Pereira y el del Marqués de la Lapilla, de los que especialmente habla Palomino; tampoco sabemos nada del de aquella señora que retrató en Zaragoza y del que un tan gran amigo y admirador suyo, como lo fué Jusepe Martínez, á propósito de las impertinencias por parte de los retratados á que están expuestos los mayores artistas, nos da la curiosa nota siguiente, digna por muchos conceptos de ser en todo transcripta: «Estando Die-

(1) V. nuestra *Pintura en Madrid*, pág. 112.

go Velázquez en esta ciudad de Zaragoza, asistiendo á S. M. Don Felipe IV, de gloriosa memoria, le pidió un caballero le hiciera un retrato de una hija suya muy querida; hízolo con tanto gusto que salió con gran excelencia: al fin, como de su mano. Hecha que fué la cabeza, para lo restante del cuerpo, por no cansar á la dama, lo trajo á mi casa para acabarlo, que era de medio cuerpo; llevólo después de acabado á casa del caballero; viéndolo la dama, le dijo que por ningún caso había de recibir tal retrato; y, preguntándole su padre en qué se fundaba, respondió: que en todo no le agradaba; pero, en particular, que la valona que ella llevaba, cuando la retrató, era de puntas de Flandes muy finas. Paréceme que esto basta para ejemplar» (1).

Intentaremos, por lo tanto, formar la lista cronológica de los retratos que con mayor fundamento se pueden reputar como suyos:

1620. Retrato del P. Cristóbal Suárez de Rivera (Sevilla).

1622. Retrato en busto del poeta Góngora (Museo del Prado).

1622. Retratos de Felipe IV, joven (Duque de Terranova y Museo de Boston).

1623. Idem del Conde-Duque de Olivares (Duque de Terranova).

Idem de D. Garci Pérez Aracil (perdido).

Idem de doña Antonia de Ipeñarrieta (Museo del Prado).

Idem de D. Juan de Fonseca (?) (Pinacoteca de Munich).

Dos ídem del Rey Felipe IV imberbe, busto y cuerpo entero (Museo del Prado).

Idem del Infante D. Fernando, cuerpo entero (ídem íd.).

Idem del poeta Rioja, busto..... (?)...

1624. Retrato de Felipe IV, ya con bigote, cuerpo entero (Museo del Prado).

Idem del Conde-Duque de Olivares (ídem de Boston).

1625. Idem primero ecuestre del Rey Felipe IV..... (?)...

Idem del Príncipe de Gales..... (?)...

Idem de su mujer Juana Pacheco (Museo del Prado).

(1) Jusepe Martínez, *Discursos practicables*, pág. 132.

1630. Auto-retrato pintado en Venecia (Museo de Valencia?)
Retrato de la Condesa de Monterrey..... (?)...
Idem de la Infanta doña María, busto (Museo del Prado).
1631. Retrato de Felipe IV, cuerpo entero (National Gallery).
Idem del Príncipe Baltasar Carlos, de dos años (Colleccion Wallace, Londres ?).
Idem de Felipe IV (Galería Imperial de Viena).
Idem de la Reina Doña Isabel de Borbón (idem id. id.).
Idem de D. Diego del Corral y Arellano (Museo del Prado).
1632. Retrato de Juan Mateos (Galería Real de Dresde).
Señora del abanico (Colleccion Wallace, Londres).
Retrato del Rey, de cazador (Museo del Prado).
1636. Retrato ecuestre del Rey (Palacio Pitti, Florencia).
Idem de busto, de perfil, del ídem. ... (?)...
Auto-retrato (Museo Capitolino).
Retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos (Museo del Prado).
Idem del mismo Príncipe, de cazador (ídem íd.).
Idem de Mad. Montbason..... (?)...
1638. Retrato del Duque de Módena (Museo de Módena).
Retrato de hombre (Alonso Cano ?) (Coll. of Duc of Wellington).
Idem del Almirante Pulido Pareja (National Gallery).
1639. Retrato del Conde-Duque de Olivares (Museo de L'Hermitage). De este tiempo el de miniatura, de Palacio.
Gran retrato ecuestre del Conde-Duque de Olivares (Museo del Prado).
1640. Retrato del Príncipe Baltasar Carlos (Viena).
Idem de D. Francisco de Quevedo (Apsley House)..... (?)...
1644. Retrato del Rey en Fraga (Casa ducal de Parma).
Idem del Rey, con armadura (Museo del Prado).
Idem del llamado Conde de Benavente (ídem íd.).

Retrato del Cardenal Borja..... (?)...

Idem de la señora retratada en Zaragoza..... (?)...

1650. Retrato de Juan Pareja (Galería de Longford Castel).

Idem del Papa Inocencio X (ídem Doria Panfili).

Idem de Olimpia Maldachini..... (?)...

Idem del Cardenal Panfili (Nueva York).

Idem del Abad Hipólito..... (?)...

1651. Retrato busto de la Reina Doña Mariana de Austria (Louvre, París).

Idem de más de medio cuerpo; de los relojes (Galería Imperial de Viena).

Otros de la misma en el (Museo del Prado y Nueva York).

Otro en miniatura sobre chapa de plata..... (?)...

1654. Retrato en busto del Rey Felipe IV (Museo del Prado).

Idem en busto de la Infanta Margarita (ídem del Louvre).

Idem íd. de la misma (ídem de Viena).

Idem de la misma (Museo del Prado).

Retrato en busto de Felipe IV (National Gallery).

Idem del Príncipe Felipe Próspero (Galería Imperial de Viena).

1656. Grupo llamado de *Las Meninas* (Museo del Prado).

Retrato de D. Gaspar de Fuensalida (?) (Galería Real de Dresde).

Idem de Alonso Cano (Museo del Prado).

Increíble parece que una crítica tan osada como atrevida se lance hoy á rebajar el mérito de maestro tan eminente; bien es verdad que viene de afuera, donde más puede, por lo visto, la envidia que la admiración por sus méritos tan reconocidos. Cuando todos los pintores profesionales lo han admirado por siglos, sin interrupción desde sus días, estimándolo como un prodigio, poco importa, por lo demás, que algún crítico lego lo trate de deprimir y rebajar. Sólo no sabiendo ni los rudimentos del arte del color se puede dejar de apreciar

los méritos de nuestros colosos de la paleta, tales como Murillo, Velázquez ó Goya.

Afortunadamente, los críticos que tal hacen carecerán siempre de aquella autoridad que proporciona la práctica de la profesión del Arte y serán reídos por aquellos maestros que al tocar sus dificultades saben admirar más los talentos de los que en tan alto grado llegaron á vencerlas.

Discípulos de Velázquez.— Aunque el maestro no tuvo taller abierto ni discípulos reconocidos como tales, no podían faltar algunos en que, á más de ceder á la influencia por él ejercida en todos los pintores de su tiempo, se declararan abiertamente secuaces de su arte, y hasta algunos fueran por él directamente instruídos.

Juan B. Martínez del Mazo, nacido en Madrid, según la más general opinión, pero, según otros, en Cuenca, hacia el año de 1612, fué el más inmediato discípulo de Velázquez, ó, por lo menos, amigo de la casa; hubo por ello de realizar con la hija única que entonces quedaba al maestro, doña Francisca, el temprano matrimonio que asimismo él efectuó con la de Pacheco, pues casó en 1634, cuando aún no tenía quince años la dispuesta doncella.

El Rey y el Conde-Duque de Olivares apadrinaron aquella boda, concediendo con tal motivo el Rey á Mazo la plaza de ujier de Cámara que tenía Velázquez, «por haber casado con doña Francisca Velázquez, hija del dicho Diego Velázquez; y Su Majestad le hizo merced con la antigüedad y en la forma que él lo tenía», según expresa el documento, añadiendo «que la merced fué decretada en 27 de Enero del 1634» (1).

A Velázquez le fué concedida en compensación y como ascenso la plaza de *ayuda de guardarropa*, que le dejaba más libre para el ejercicio de la pintura, aceptando desde entonces la colaboración y ayuda de su yerno, que, por lo demás, mostró siempre gran aplicación y deseo de ser útil á su maestro.

Más que su discípulo era su ayudante, y varias de sus obras han llegado por esto á figurar por mucho tiempo como del maestro. Pero había gran diferencia entre ambos, pues aunque trataba de acercársele, nunca Mazo llegó á equipararse con su suegro ni en el dibujo, ni

(1) V. Cruzada Villamil: *Velázquez*, pág. 84.

en la seguridad del toque; quizá en lo que más se le acercó fué en el colorido.

Entonces debió, sin duda, retratar á su mujer Francisca Velázquez, en muy parecida postura y semejanza á la *dama del abanico*, de su padre, sino tocada su cabeza con la negra mantilla española, como se ve en la colección del Duque de Devonshiere; apareciendo más robusta, y después de haber dado abundante descendencia á su marido, en el cuadro llamado *de la familia de Mazo*, de la Galería Imperial de Viena, en el que el artista se complació en dárnosla á conocer con toda su numerosa progenie.

Diferenciada hoy mejor que nunca la labor de entrambos, gracias principalmente á los trabajos del Sr. Beruete, hijo (1), hay que convenir con él en las apreciaciones acerca de tales obras, y limitándonos á los retratos, que es lo que nos incumbe, repetimos que en muchas ocasiones colaboró en los lienzos de Velázquez, preparados por Mazo y terminados por su suegro; en tal caso hemos incluído al de Pulido Pareja, y en el mismo parece estar el del Príncipe Baltasar Carlos, aprendiendo á montar, del Duque de Westminster, en el que se ven cabezas y figuras que sólo el gran maestro pudo haber tocado.

En cambio, podemos reputar otros como obras sobresalientes, todas ellas del propio Mazo, cual ocurre con el retrato del mismo Príncipe Baltasar Carlos, con armadura, de la Galería de la Haya, el del otro á la mayor edad que alcanzó, en el Museo del Prado (número 1.221), con el de la Reina Doña Mariana de Austria, del propio Museo, y el del caballo blanco del Conde-Duque de Olivares, de la Galería Schleisshein.

Muy querido por el Príncipe Baltasar, fué su maestro, después de Alonso Cano, favoreciéndole con sueldo de su bolsillo, por lo que le acompañó siempre, hasta que sorprendió la muerte al malogrado Príncipe en Zaragoza, en 1646.

Adelantado en sumo grado en el género de paisajes, entonces pintó la *vista de Zaragoza*, tan conocida, ilustrada con tan numerosas figuras por Velázquez.

No es, pues, extraño que retratara por esta causa repetidas

(1) Véase *The School of Madrid*, London, 1909.

veces al simpático Príncipe: primero, aprendiendo á montar á caballo, según el lienzo de la Galería del Duque de Westminster citado; luego, con más maestria que en ningún otro, en el vestido con armadura, de La Haya, lienzo tan castizo y bien dibujado que pudiera confundirse con cualquiera de su maestro; pero aún más interesante resulta el de mayor edad, del Museo del Prado, pues nos hace sentir hondamente la prematura muerte de aquel Príncipe, que, á vivir, nos hubiera evitado tan tristes consecuencias como sobrevinieron al recaer la corona en su hermano de padre Carlos II.

La entonación de este lienzo es verdaderamente acordada y vibrante; la composición general elegantisima; la cabeza del Príncipe de un empaste y tonalidades supremas, formando el todo un conjunto tan completo, que á contar con mayor encaje de dibujo en la figura, difícil sería creerlo de otra mano que de la del maestro.

En el del Conde-Duque de Olivares, de la galeria Schleisshein, se limitó á copiar el ecuestre de Velázquez, aunque introduciendo variantes de color, que le quitan cierta solemnidad al hacerlo cabalgar sobre un caballo blanco, enjaezado además con arreos algo importunos; en todo ofrece este cuadro el carácter de copia, sin brío de originalidad alguna.

El Sr. Beruete, en su estudio sobre el Felipe IV, de Zafra, estima también como copia de Mazo el de la Galería Dulwich, trasunto fidelísimo del de Parma, que en algunos puntos llega á equipararse con el original.

El último retrato de persona real que debió ejecutar fué el de la Reina Doña Mariana de Austria (núm. 888), lienzo típico en que, por la tristeza de aquellas tintas, parece vestir la Corte de riguroso luto. El fondo en el que aparecen arrodillados el Príncipe Felipe Próspero y la Infanta Margarita, vigilados por unas dueñas, nos hace conocer otro interior de aquel palacio, en que por todos lados parecía dominar la tristeza. Bien pudo aquella Reina ofrecer á los veintiséis años de edad la aniñada fisonomía que aquí nos presenta, según otros retratos posteriores, debiendo notar que en anterior ocasión la retrató también Mazo, pues siguiendo la costumbre de presentar los retratos de los Monarcas al público en el día del *Corpus,* se colocó en la Puerta de Guadalajara un retrato suyo por tal autor, tan al natural, que causó admiración á todos, tanto por ser de los prime-

ros que se vieron de Su Majestad en esta corte, como por ser maravilla del pincel, según escribe D. Lázaro Díaz del Valle.

Su producción fué también muy adelantada en los paisajes, animados algunas veces por su maestro con figuras, pequeñas por sus dimensiones, pero grandiosas por su toque, granjeándose con todo tal estimación en la Corte, que, al morir su suegro en 1660, se le admitió como pintor de Cámara.

Como heredero de Velázquez, tuvo que sufrir los rigores de responsabilidades financieras por alcances de ridícula exigencia, que pudo muy bien haber cortado el Rey con su intervención directa en el asunto, falleciendo Mazo á los seis años de Velázquez, ya viudo de su primera mujer, de la que tantos hijos tuvo, y casado en segundas nupcias con D.ª Ana de la Vega. Murió en la *Casa del Tesoro*, en la que había habitado su suegro, y fué enterrado en San Ginés. Mazo es sin duda el más inmediato y meritorio continuador de su admirable maestro.

Juan Pareja, el esclavo de Velázquez, retratado por él en Roma cuando su segundo viaje, según hemos visto, fué también hábil imitador de su maestro, por el que tenía una admiración suprema; su cuadro de la *Vocación de San Mateo* tiene también un gran sentido iconográfico, comenzando por su auto-retrato, que aparece en primer término, y de él se citan otros que, atribuídos á Mazo y hasta al propio Velázquez, son bien difíciles de distinguir, según Ceán afirma.

Era natural de Sevilla y mulato de color, dedicado por su amo á los más manuales trabajos del taller; pero impresionado por las magnificencias del maestro, bien se reveló en él la parte de sangre más noble que corría por sus venas, al pretender y conseguir ser artista.

Se cuenta que debió al Rey su libertad, al disponer una escena, como casual, en que Felipe IV descubrió un lienzo suyo; pero aunque Velázquez le dió carta de libertad, no por ello le abandonó un momento, pues la mayor cadena que á él le ligaba era la de la admiración de su genio. Aun muerto el gran maestro, Pareja fué el más consecuente servidor de sus sucesores.

Entre los más notables retratos suyos se cita el del Arquitecto de la Corte, D. José Rates, tan asimilado á la manera de Velázquez que, según Palomino, muchos lo juzgaban suyo.

Murió en Madrid, en el año de 1670, á los sesenta de su edad.

Don Francisco de Burgos Mantilla fué también un afortunado imitador del gran maestro, del que habla D. Lázaro Díaz del Valle, como viviendo en Madrid por los años de 1658, en los que ejecutaba con crédito retratos de los más distinguidos personajes.

Su hermano D. Isidoro, también dedicado á la pintura, ejecutó «con buen gusto de color» la serie de retratos de Reyes de España, desde Enrique II hasta Carlos II, que había en la Cartuja del Paular, en las habitaciones de los huéspedes.

Don Diego de Lucena, andaluz de origen y de ilustre prosapia, debe admitirse también como discípulo de Velázquez, del que vió varios retratos Palomino, «hechos con gran excelencia en lo grande y lo pequeño», siendo el más notable el que hizo del poeta Anastasio Pantaleón, que le valió por su parte un célebre soneto encomiástico. Murió joven, con gran sentimiento de sus amigos.

Por último, hemos citado á Juan de la Corte entre los favorecidos con los consejos del maestro y con su colaboración en el cuadro citado, del *Socorro de Valencia del Pó por Carlos Coloma.*

Aún pudiéramos incluir entre ellos á los que después habían de sucederle en la palestra artística de la Corte; pero aunque todos seguramente se acordaran de tal modelo al ejecutar sus obras, sus fuerzas no alcanzaron á tanto, teniendo que ceder al reconocimiento de que el maestro insuperado llevóse consigo aquella clave de la pintura, en vano después tan buscada.

N. SENTENACH.

(Continuará.)

MISCELÁNEA

De Arte español: 1912.

SUMARIO: El Sr. Pijoán: Miniaturas españolas del siglo XI hasta hoy desconocidas.— El Sr. Gómez Moreno y la Escultura hispano-romana. — El Sr. Velázquez y las ruinas de los Palacios árabes del campo de Córdoba.—Exposiciones artísticas de 1912. — Conferencias de Arte español. — Necrológicas del año 1912: el Dr. Justi.

El Sr. Pijoán: Miniaturas españolas del siglo XI hasta hoy desconocidas.

Las ha descubierto el Sr. Pijoán en la Biblioteca del Vaticano en los trabajos allí iniciados por la «Escuela Española en Roma para Arqueología é Historia».

Esta Escuela, fundada por nuestra «Junta para Ampliación de Estudios é Investigaciones Científicas», por Real decreto de 3 de Junio de 1910, que refrendó el Conde de Romanones, Ministro de Instrucción pública, instalada en Febrero de 1911 en la Obra Pía española de Monserrat con cinco pensionados, y llegada á la Ciudad Eterna, tras de tantas otras Escuelas nacionales similares, á los cien años justos de haberse creado allí la de Alemania, la decana de todas, ha dado la primera muestra de su actividad en un libro editado con lujo por la antes citada Junta, impreso en la oficina madrileña de José Blass, con hermosas reproducciones.

No es sino muestra de trabajos sueltos el ejemplar publicado (de 128 páginas); pues los pensionados han emprendido, dirigidos por el Sr. Pijoán, tareas pesadas, en forma de series: catálogo de manuscritos españoles de la Vaticana (incluso reproduciendo fotográficamente todo el de la *Grande e general Estoria* de Alfonso el Sabio), y en el Archivo Vaticano catálogo de documentos españoles sueltos, anteriores al siglo XIV; índices de los registros de los Papas españoles Calixto III y Alejandro VI, y otras tareas semejantes.

El primer «Cuaderno de Trabajos» de la Escuela Española de

«Arqueología é Historia» en Roma contiene cinco, de los cinco pensionados españoles, referentes, los más extensos, á la segunda parte del título, ó sea á la Historia. Son: un ensayo biobibliográfico, del pensionado D. Ramón de Alós, sobre el primer Cardenal de Aragón (siglo XIV) Fray Nicolás Rosell, con varios documentos inéditos; un estudio, de D. P. A. Martín Robles, sobre el epistolario de Molinos, contribución á la Historia del misticismo español, heterodoxo, y los fragmentos, todavía inéditos, después del trabajo del canónigo Chabas, ya difunto, sobre el famosísimo pleito del siglo XIII entre las metropolitanas tarraconense y toletana sobre la *Ordinatio Ecclesiae Valentinae*, publicados por D. F. Martorell.

Los dos trabajos primeros se refieren á la Arqueología; breves, pero acompañados de muy hermosas reproducciones fotográficas.

De ellos tiene un interés estrictamente español el de D. José Pijoán, el arquitecto catalán encargado de la dirección de la Escuela de Roma: de él nos vamos á ocupar después. D. Juan M. Perea, presbítero, estudia y reproduce unos frescos descubiertos al derribarse construcciones viejas entre el edificio de la Iglesia española y el de la residencia española de Santa María de Monserrat en Roma, fundación hospitalaria, en la que se ha instalado nuestra Escuela. Esa antigua institución, cofradía de aragoneses, catalanes y valencianos romanos en el siglo XV, tuvo su doble origen en iniciativas del siglo XIV, debidas á una catalana, Jacoba Fernández, y á una mallorquina, Margarita Pauli, que fundaron hospitalicos adjuntos á iglesias, la de San Andrés de Nazaret y la de San Nicolás á Corte Savella, que no ocupaban, como hasta ahora se creía, el propio solar de la iglesia de Monserrat, en que todo se incorporó á principios del siglo XVI. Ahora es cuando se ha derribado el resto del ábside de la segunda, y cuando se ha descubierto que todo San Andrés se había convertido en sacristía, en cuyos muros se han hallado fragmentos interesantes de pinturas murales, que el Sr. Perea reproduce. Unas (dos ancianos del Apocalipsis y fragmentos decorativos) son del siglo XI; otras, restos de San Andrés y la Madonna íntegra, son del siglo XVI, primer cuarto, encargo, por tanto, de nuestros paisanos, y atribuídos al discípulo de Rafael *Il Fattore* (Penni), debiendo notar yo aquí alguna relación con Joanes (cuyo viaje á Italia está hoy en problema bien crítico) solamente en la figura del Niño Jesús.

El ya citado trabajo del Sr. Pijoán es interesantísimo en grado sumo para la historia del Arte pictórico español.

El Monasterio de Ripoll, por el tiempo del famoso Abad Oliva, después Obispo de Vich, en el siglo XI, tuvo una vida literaria y artística muy intensa. Se conservan libros varios allí escritos, á la vez redactados allí y allí caligrafiados, y se han perdido otros, entre los cuales, unos tratados de música que se sabían adornados con miniaturas allí trabajadas, porque lo dice el borrador de los mismos que respetaron los siglos. ¿Cómo eran esas miniaturas? Lo podía dar á entender el hermosísimo mosaico de Ripoll, firmado por Arnaldo, monje allí, que Oliva se llevó de Protonotario á la Catedral de Vich, pero que, al fallecer el Abad-Prelado, se sabe que volvió al Monasterio donde colaboraba con otros monjes, el también llamado Oliva y con Gualtero, en las tareas científicas, literarias y artísticas de aquel *scriptorium* monacal.

El mérito del Sr. Pijoán ha sido el de estudiar de nuevo, mejor y con espíritu de artista-investigador, un, por lo que tiene de histórico, ya conocido manuscrito de la Biblioteca Vaticana, procedente del fondo de la Reina Cristina de Suecia, y que, en consecuencia, se apellida *123, Reginae latinum*, en la magna Biblioteca Pontificia.

El manuscrito, como tantos otros de aquellos siglos, se refiere á cómputos astronómicos, es decir, á problemas de calendario, relacionados intimamente con el señalamiento de cuándo cae la Pascua y las fiestas movibles en cada año: tema litúrgico, de honda preocupación siempre en la Iglesia, causa principal de que, á través de toda la Edad Media, se conservara la tradición y se mantuvieran vivos ciertos estudios astronómicos de la docta antigüedad.

Desentrañada la Historia del hermoso manuscrito por el Sr. Pijoán, resulta elaborado en Ripoll en el año 1055, pero, como en tantos otros, lleno de notas marginales, más bien en orden de efemérides, que se fueron añadiendo más tarde, principalmente en dos épocas, la primera, entre los años 1071 y 1172, en que Ripoll dependió de la famosísima Abadía de San Víctor de Marsella, y la segunda, después; redactadas las notas históricas por los monjes marselleses que en Ripoll rodeaban á los Abades extranjeros, primero, y en la misma San Víctor, después de 1172, pues los monjes franceses, al tener que abandonar el gobierno de Ripoll, se llevaron á su Casa matriz el Có-

dice y lo siguieron anotando, en efemérides, durante algún tiempo.

Malamente confundidas las notas históricas, han sido publicadas una vez y otra vez como Crónica de San Victor de Marsella, ó separando arbitrariamente algunas, llamándolas *Annales barcinonenses*, con título absurdo.

El texto primitivo, es decir, sus iluminaciones, estrictamente ripollenses, es lo que ha estudiado el Sr. Pijoán.

Las miniaturas son de dos series. La primera la forman las representaciones del Sol (Apolo y una cuadriga), la Luna (Diana, llevado el carro por dos toros galopantes), los cinco planetas (Mercurio, por ejemplo, con sus alas, taloneras), los doce signos del Zodíaco y la Osa Mayor.

Viene á continuación la segunda serie, con la Osa Menor y hasta veintidós símbolos de constelaciones y un círculo de los signos de la esfera; de ellos se reproduce la figura, grandiosa, correcta y expresiva, de Andrómeda, los brazos en cruz, acusados los robustos senos.

La primera serie es notabilísima, trabajada según la técnica y el espíritu del Renacimiento carlovingio, que en el siglo XI, ya sólo en Cataluña, en la Marca hispánica, se mantenía glorioso. La técnica se caracteriza por el uso de las tintas espesas, opacas, de colores sólidos y con parte de blanco; el espíritu es el de la imitación clásica á través de las copias de copias de cosas del antiguo. Aparte el manuscristo notabilísimo de Germanicus, incompleto, de la Biblioteca de Leyden, nada han podido reproducir Thiele, en sus «Cuadros celestes antiguos» (1898), y Boll en su «Sphera» (1903), tan notable como lo de Ripoll, que desconocían.

La segunda serie, ya en el trance crítico del Arte occidental, en plena y difícil elaboración del estilo nuevo, sincero, del estilo románico, se caracteriza por la técnica abreviada, simples dibujos pintados de gris y verde transparente.

El Sr. Pijoán supone posible que el monje Arnaldo, firmante del mosaico citado, de la primera mitad del siglo XI, con sus grandes delfines y bestiarios varios en círculos, que también reproduce, fuera en los últimos años de su vida el iluminador del *123, Reginae Latinum* de la Vaticana, recobrado por sus estudios para la gloria del más primitivo arte pictórico español.

El Sr. Gómez Moreno y la Escultura hispano-romana.

Celebrándose en Roma en 1911 el cincuentenario del reino de Italia, se organizaron tres Exposiciones artísticas, conmemorándose á la vez el suceso en Turín con una gran Exposición industrial. Las de Roma fueron: la de Arte del mundo romano antiguo en las Termas; la de Arte de los tiempos pontificios, principalmente la Edad Media y Renacimiento en el castillo de Sant-Angelo, y finalmente la de Arte moderno ó contemporáneo.

La de la Roma imperial se quiso que abarcara las manifestaciones de la gran civilización en toda la extensión del Imperio romano; y, solicitada España, se enviaron á Roma importantes colecciones de fotografías y planos de nuestros hermosos monumentos romanos, y fotografías y vaciados de nuestras estatuas de aquel tiempo. El trabajo lo tomaron en España, por un lado (en lo referente á Cataluña), el «Institut d'Estudis Catalans», y por otro (en lo referente al resto de las provincias españolas), la «Junta de Ampliación de Estudios», encomendándolo aquí, con la colaboración del Sr. Mélida, á D. Manuel Gómez Moreno Martínez, que, asistido de discípulos, recorrió las más importantes ciudades romanas de la Península y las colecciones existentes de sus antigüedades, haciendo las fotografías y encargando los vaciados. De la instalación en Roma se encargó la citada «Escuela», principalmente el Sr. Pijoán.

Recuerdo vivo de aquel trabajo, en lo referente á la Escultura, ha publicado la «Junta de Ampliación de Estudios», con numerosísimas fototipias, el libro que aparece firmado por los citados Sres. Gómez Moreno y Pijoán, en que es lástima grande que aparezca mutilado un notable y primer estudio de conjunto, por no alcanzar apenas á lo de Tarragona, á todo lo catalán, por el accidente dicho de la partición del trabajo, el tema del libro.

El libro bajo el epígrafe *Materiales de Arqueología española*, y como Cuaderno primero, tiene los epígrafes concretos siguientes: «Escultura greco-romana. Representaciones religiosas, clásicas y orientales. Iconografía». Son, sin completa numeración de páginas para el texto sapientísimo, pero corto, 59 figuras en 49 láminas en fototipias, hermosas, selectísimas.

No se reproduce nada de la colección del Museo del Prado, y si

todo lo interesante de los Museos de Sevilla, Mérida, Arqueológico Nacional, Córdoba, Zaragoza, Valencia, Granada, Valladolid y Burgos, Casa de Pilatos de Sevilla, colecciones municipales de Jerez y de Sevilla, la sevillana de doña Regla Manjón, la malagueña de la Hacienda de la Concepción, la de Bornos y una de Mérida, con alguna cosa del Museo de Tarragona y del Municipal de Barcelona.

Se aprovecha en el texto una vasta erudición del todo contemporánea, á lo que puede haber contribuido, aparte la sabiduría de los autores del libro, las confrontaciones que se pudieron hacer por sabios extranjeros en Roma, cuando allá se vieron los vaciados ó las fotografías de nuestras piezas de Escultura antigua al lado de tantas y tantas otras.

Por todo tiene una gran autoridad, el breve texto del libro que se va poniendo en frente de cada estatua ó busto, y no quiero dejar de señalar aquí las más insignes novedades que trae el estudio.

La estatua arcaica, femenil, sin cabeza ni brazos, procedente de Huétor, acaso una bacante, núm. 16.793 del Museo de la calle de Serrano, tiene en el arcaísmo antefidiano un lugar de singularísima importancia, como ejemplar casi sin rival conocido.

La Minerva colosal del gran yelmo postizo del patio de la Casa de Pilatos en Sevilla resulta ahora ser lo más completo que se reconoce como copia probable de la Atena Lemnia de Fidias, comprobado que no era tal la que imaginó Furtwaengler con el torso de Munich y la cabeza de Bolonia.

La figura femenina en relieve del Museo de Sevilla núm. 106 es original ó copia antigua de una estela ática de tipo no repetido en parte alguna.

Es probabilísimo que el torso desnudo varonil, núm. 108 del Museo de Sevilla, procedente de Itálica, sea el del Hermes de Cefisodotos el Viejo, modelo del famosísimo de su hijo Praxiteles.

Todavía, sin transcendencia tan grande, debemos citar la mitad inferior de una estatua varonil, pero similar á las Victorias, de la Casa de Pilatos; el torso (no la estatua entera) de Diana de Itálica, del Museo de Sevilla, núm. 100; la estatuita de mujer sentada, meditando, de la Hacienda de la Concepción, que es una Urania del grupo de Musas de Filiscos, procedente de Churriana; el Cronos mitriaco, único ejemplar conocido de clasicismo puro, núm. 86 del Mu-

seo de Mérida; el supuesto Agripa, núm. 93 del mismo, del arte local de Cayo Aulio; la cabeza que parece de Germánico, núm. 21 del Museo de Córdoba, procedente de Puente Genil, y algunas otras piezas, bustos hispanos de interés ó hermosura singulares. En general sólo se reproducen en el libro obras capitales, y así resulta por su selección y por su texto como por su contenido, apenas publicado, *un libro clásico.*

El Sr. Velázquez y las ruinas de los Palacios árabes del campo de Córdoba.

La tantas veces citada «Junta para Ampliación de Estudios é Investigaciones Científicas» ha publicado, también en 1912 y en las oficinas tipográficas de Blass, un espléndido trabajo de D. Ricardo Velázquez Bosco, intitulado *Medina Azzahra y Alamiriya*. Con 104 páginas de texto, se acompañan no menos de 109 hermosas ilustraciones (á saber, 51 figuras intercaladas y 58 láminas aparte), plano topográfico, plantas, alzados, dibujos, fotografías de vistas é infinitos detalles, pues hay lámina que contiene muchos de ellos.

El Sr. Velázquez, doctísimo arquitecto de la Catedral de Córdoba, de la gran mezquita de Occidente, creyó preciso, para redondear el estudio de ella, la magna labor de su vida, que se desenterraran las ruinas de la famosa Medina Azzahra. El Estado le encargó de la dirección de las excavaciones, pero los propietarios de ellas, la familia del más conocido de los *Lagartijos*, opusieron al principio inconvenientes... que de reciente han rebrotado otra vez.

Mientras se lograba el permiso, la tarea reveladora del pasado glorioso del cultísimo Califato de Occidente, se llevó á las que se creían ruinas de Azzahira, palacio y ciudad de Almanzor, y que parecen ser de otro palacio del mismo Amir, el que llamó él «El ensueño de Beni Amir», ó sea *Muniat Alamiriya.* Están en la misma dirección de *Córdoba la Vieja*, ó sea de Medina Azzahra, más lejos de Córdoba: al pie de la sierra, al Oeste de la capital, á nueve kilómetros, cuando Medina Azzahra está á los seis kilómetros de ella.

El descubierto palacio de la finca de Aguilarejo hoy, de Alamiriya antes, nos muestra su planta, su sistema de construcción (muchos sillares pequeños á soga y tizón, por grupos), su solado de mármoles

blancos y rojos, su decoración de estucos pintados de rojo, su curioso estanque con galería volada alrededor y los restos curiosos de la decoración esculpida de tradición visigótica ó bizantina y los ya del más cristalizado estilo que llamamos del Califato. En Alamiriya lograba Almanzor un retiro para las crudezas del invierno, pero también tenía allí grandes ganaderías para la invicta caballería y las fábricas de armas defensivas y ofensivas. Al ir y al volver de la guerra, dos veces al año, siempre pasaba por Alamiriya, que él considerablemente agrandó y adornó. Se nota la diferencia (en el aparejo) de la obra anterior, y de la suya más rica.

La parte más importante del libro del Sr. Velázquez está consagrada, naturalmente, á Medina Azzahra: los palacios fabulosos y la ciudad de Abderráhman III: el Versalles del siglo X.

En las campañas excavadoras de 1910 y 1911, únicas consentidas por los dueños de la dehesa y á las que el libro se contrae, no se ha podido desenterrar sino parte de los palacios, cuya extensión total calcula el Sr. Velázquez en 40 hectáreas.

Ello basta para comenzar á justificar las descripciones de los historiadores árabes, con haberse hecho cal de la casi totalidad de los mármoles, y haberse aprovechado parte tan considerable de los sillares en las construcciones del Convento de Jerónimos, y probablemente haberse llevado también á muchos patios de Córdoba los fustes de las innumerables columnas. Las maravillas de Azzahra fueron ya botín de las soldadescas en las postrimerías del Califato, abandonándose luego aquellos *Castillos*, que todavía se reservó para la Corona el Monarca castellano conquistador, San Fernando.

Siendo imposible analizar esa parte más importante del libro del Sr. Velázquez, sí que es preciso advertir que contiene una curiosísima monografía especial, perdida en sus páginas, sobre la cerámica encontrada en Azzahra, dando copiosísima ilustración de ella, incluso láminas en colores, sin olvidar la de cristales. Las conclusiones á que llega en dicho punto el Sr. Velázquez son el reconocimiento de que es cordobesa y del Arte local del Califato la cerámica vidriada; pero que siendo contemporánea, no parece que sea cordobesa (por la diferencia de los temas decorativos), la cerámica de reflejos metálicos y la cristalería rica que del todo mezclada con la otra allí se encuentra.

Es el Sr. Velázquez mucho más amigo del trabajo que del lucimiento; más afanoso de investigar, averiguar, inquirir, pesquisar y comprobar la verdad, que ganoso de comunicarla al público, despreocupado de la gloria de sus meritorios trabajos. La «Junta de Ampliación de Estudios», al llevarle de la mano á la publicación de una pequeña parte de los suyos, ha prestado un singular servicio á la cultura patria y ha seguido el consejo evangélico de poner la luz sobre el celemín, no ocultándola dentro de él.

Por ello es de desear, y es caso de pedir á la Junta, que, persistiendo en el empeño, publique pronto otro trabajo magno del Sr. Velázquez Bosco, aquel que éste anuncia en la pág. 9: la Memoria de sus últimos viajes al Norte de Africa.

De ella son sabrosísimos aperitivos los estudios que sintetiza el Sr. Velázquez en las primeras páginas y en las primeras figuras de su libro. En éstas vemos la característica ménsula de nuestra Arquitectura de alta Edad Media (árabe ó mozárabe) llegar, aunque esporádicamente, á la mezquita de Tulún, en el Cairo; á la ventana geminada nuestra, visigótica y mozárabe (Toledo, Escalada, Peñalva), poner leyes, aunque en ejemplos singulares, en la vieja mezquita egipcia citada y en Jerusalén misma: en la iglesia de Santa María del Hospital de San Juan, probablemente del tiempo de Saladino, etcétera. Donde bien parece confirmarse la tesis del Sr. Velázquez, de la extensión de nuestro Arte árabe particular, occidental: primero en Africa, en la mezquita del Cairuan de los Fatimitas, y después, al extenderse el imperio de la bandera verde suya, en el Egipto y hasta en la misma Siria damascena; recordándose al caso también en el siglo X el éxodo de andaluces á conquistar Alejandría primero y Creta después. Las observaciones, apenas apuntadas, del Sr. Velázquez sobre las sucesivas reconstrucciones de las mezquitas sirias y egipcias, y su estudio de las formas arquitectónicas miniadas en el Alcorán de Amru en la Biblioteca del Jedive, anuncian interesantísimas revelaciones que queremos confiar en que no se retrasen demasiado.

Exposiciones artísticas de 1912.

No es nuestro propósito estudiarlas, ni fuera aquí posible. De carácter artístico, pero contemporáneo, se han celebrado varias; de carácter arqueológico, tres principalmente.

En Madrid recuerdo, entre las primeras, la Exposición Villodas en los patios del Ministerio de Estado, de pura y mera curiosidad; la del paisajista Gomar (Marzo) en el salón N. (1), y la de Beruete, reconocimiento ante el gran público de sus excelsas dotes de paisajista honrado, en el estudio de Sorolla (en Abril). En París se celebró la Exposición Daniel Urrabieta Vierge (Enero) en el propio Museo de Artes Decorativas (Louvre, pabellón Marsán), honrándose singularmente en ella, como en las anteriormente citadas, á artistas españoles fallecidos en el último ó en los últimos años.

Carácter más francamente retrospectivo tuvieron las dos Exposiciones simultáneas en Madrid consagradas á Eugenio Lucas, padre, el gran imitador de Goya, á quien como á Velázquez contrahizo, causando solemnísimos engaños en los Museos más famosos de toda Europa. La Exposición Lucas general la celebraron en su local de la calle de los Caños los pintores y escultores; la Lucas particular la organizó personalmente, con elementos de su propia notabilísima Galería de Pinturas, D. José Lázaro Galdeano en el Salón Iturrioz. De la una y de la otra hice detallado estudio, que se está publicando, en la nueva revista *Arte Español*, órgano de la Sociedad de Amigos del Arte, que dirige D. Enrique Leguina, Barón de la Vega de Hoz.

Las Exposiciones retrospectivas fueron tres. La primera, tercera entre las ya organizadas por la citada Sociedad de Amigos del Arte —en 1910 celebró la de Cerámica, y en 1911 el primer Salón de Arquitectura—, fué la de Mobiliario español en los Salones del Banco Hipotecario de Madrid; la segunda, con motivo de las fiestas del *Corpus*, y de cortísima duración, fué la granadina de Arte histórico; la tercera, con ocasión de las fiestas centenarias de la batalla de las Navas de Tolosa, se celebró en Burgos en los meses de Julio y Agosto. Visité yo tan solo la primera y la tercera, mas con tan breves notas en mis cuadernos y, sobre todo, tan poco redactadas, que ya me sería imposible aprovecharlas pasado el recuerdo vivo de los primeros

(1) Calle de Nicolás María Rivero.

días. Aparte *La Ilustración Española y Americana* y otras publicaciones semejantes, el gran cúmulo de fotografías que las tres Exposiciones ocasionaron, se han aprovechado bastante en las Revistas de Arte, con texto explicativo, recuerdo que hoy queda de los esfuerzos hechos por muchos beneméritos amantes del pasado artístico de España. De la Exposición granadina se ha hecho una tirada aparte del trabajo de D. Diego Marín, publicado, repletísimo de bellas reproducciones, en la Revista catalana *Museum*. Del mismo señor es otro trabajo semejante, con varias ilustraciones, en la madrileña *Arte Español*.

Este año no recuerdo que se haya celebrado fuera de España ninguna Exposición de Arte español antiguo. Puede, sin embargo, tenerse por tal la Exposición de la notable colección de Mr. Marczell de Nemes, el Consejero húngaro, en el Museo de Dusseldof. Sus Grecos incomparables y sus Goyas, que en 1910 estuvieron expuestos en el Museo de Budapest y en el de Munich, en 1911, han podido ser gozados por los artistas de la Westfalia y el Rhin en 1912.

De las Exposiciones de artistas vivos, numerosas, no nos toca hablar propiamente. El éxito mayor fué, sin duda ninguna, el de la Exposición Anselmo Miguel Nieto en los Salones de *La Tribuna*, de que hice extenso estudio en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones:* (Miguel Nieto es valisoletano). Bilbao ha hecho en el Salón Vilches una Exposición muy interesante. La general (bienal y oficial) de Bellas Artes, celebrada, como las dos anteriores de 1908 y 1910, en los palacetes de Minería y de Cristal del Retiro, exigiría ella sola muchos artículos. No dejó de tener una nota retrospectiva: la concesión del gran premio de honor, más á la labor pasada y á la historia personal del maestro, del maestrazo Pinazo, que á sus lienzos escasos de los últimos años, de los que apenas había muestra en el certamen.

Hubo en Madrid también una Exposición de artistas gallegos, vivos y fallecidos.

En el extranjero, el mayor éxito (oficial) español fué la gran medalla de honor concedida á Zuloaga en Amsterdám.

Escribo de memoria, y ni para ésta ni para otra parte alguna de este ensayo de crónica tenía de antes tomadas las debidas apuntaciones.

Conferencias de Arte español.

En el año 1911 comenzaron las series de ellas, organizadas por el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, que, con cargo á un crédito del presupuesto (iniciativa del Sr. Gimeno), paga todo el gasto de las numerosas diapositivas (generalmente 30, á veces más del doble, por lección), y retribuye á los conferenciantes con cantidades cuyo tipo fué en 1911 el de 750 pesetas por serie de cuatro conferencias, con 1.000 en 1912, siempre con 13 por 100 de descuento, y no pagando nunca los gastos de excursiones preparatorias, de clichés, etcétera.

El público fué numerosísimo, y tanto al fin en algunos casos (conferencias del Sr. Lampérez de 1912) que se vieron llenos los pasillos y los accesos del gran salón de señoras y caballeros, que no alcanzaron á poderse sentar.

Desgraciadamente, no se han publicado las lecciones, ni llevan camino de ello; lástima grande, por ser en general el trabajo nuevo ó muy renovado, á veces con inesperadas revelaciones, el que allí se pudo ver. El autor de esta crónica, queriéndolo lamentar con actos, inició y adelantó en la segunda campaña una crónica diaria de las conferencias, que fué publicando en *La Epoca*, mientras Dios lo quiso. Perdónesele que dé la nota de tan abreviados y sintéticos relatos, por ser, con ser tan poca cosa, lo que resta de tareas considerables y aplaudidísimas.

En 1911, en Mayo, abrió el Sr. Mélida su cursillo de Historia del Arte antiguo en España. En otoño del mismo año, ya de lleno, se realizó la labor con las series de cuatro conferencias de los señores Lampérez (Síntesis de la Historia de la Arquitectura española), Beruete, hijo (Los pintores de Felipe II); Gómez Moreno Martínez (Síntesis histórica del arte árabe español); Domenech Gallisá (Goya y la Pintura española del siglo XIX), y el autor de estas Crónicas (La Escultura española castiza). Conferencias hubo de Música (del ya difunto Sr. Roda), de literatura (retribuídas con rumbo), y además, conferencias sueltas de nuestros temas de Arte español, confiadas á personas señaladas, como al Dr. Mayer de Munich (La pintura sevillana), y Sentenach (El Arte del siglo XVIII). Olvido algunas, pues escribo en esto de memoria, y, desde luego, olvido el tema concreto

(un monumento románico palentino) de una dada por D. Bernardino Martín Mínguez. Como al alemán Mayer, se llamó á Madrid también á los historiadores de la pintura catalana y de la valenciana, D. Salvado Sanpere y Miquel y D. Luis Tramoyeres Blasco, tratando ambos, en series de dos lecciones, de su respectivo arte de primitivos, particularmente del trecentista ó del siglo XIV, el primero de los citados. Esa fué, en suma, la campaña de 1911.

De las conferencias del Sr. Beruete escritas (y admirablemente leídas), pudo haber y hubo excelentes extractos en *El Imparcial* y otros diarios. De las de Sanpere hice yo crónica en el *Almanaque* de *Las Provincias*, diario de Valencia (1912), y en los números del mismo periódico publiqué crónicas de las dos conferencias de Tramoyeres (números de 6 y 11 de Diciembre de 1911). De las mías logré, por atención especial en *La Epoca*, cuatro crónicas auténticas, aunque llenas de bombos sobrepuestos (números de 30 de Noviembre, 7, 14 y 20 de Diciembre de 1911).

La campaña de 1912 se inició tan sólo en la primavera con tres conferencias de Mr. Bertaux, y otras tres del Dr. Mayer, de Munich (leídas éstas en castellano), sobre el Greco, Ribera y Murillo, respectivamente, trabajos como la que dió en Diciembre de 1911, extracto traducido de sendos libros suyos en alemán, de inmediata publicación —salvo el Ribera, ya publicado años antes.

De las tres conferencias de Mr. Bertaux, y de las seis que á la vez dió en el Paraninfo viejo de la Universidad (pronunciadas en francés, excepto la primera, que lo fué en castellano), redacté crónicas, publicadas primero en *La Epoca*, reunidas después en la Revista *Arte Español*. Las de la Universidad «Estudios comparativos acerca de la pintura de los siglos XIV al XVI en Francia, España y Portugal», correspondieron á los cursos del Instituto francés en España, de la misma manera que las de Mr. Graillot, en la primavera de 1911, sobre «El Arte en el *Midi* francés y sus relaciones con el Arte español», ó las del veterano Mr. Cartailhac en la primavera de 1910, «Ojeada sobre la prehistoria de España». En cada año, otros dos, y dos catedráticos franceses dieron cursillos de Literatura y de Historia.

En el otoño último, como novedad, en los cursos organizados por el Ministerio, se han publicado, en cuadernitos elegantes, los programas de cada serie de conferencias, detallados y enriquecidos con una

muy extensa bibliografía del tema de cada uno. Repito que de casi todas las conferencias redacté crónica, que se vino á completar después y en parte por el Sr. Vaquer en *La Epoca*. Voy á dar sólo el título general de ellas y nota de los números del citado periódico en que se publicaron los extractos.

D. José Ramón Mélida: «Tres ciudades antiguas: Tarragona, Numancia, Mérida» (números de 16, 19 y 23 de Noviembre de 1909).—D. Vicente Lampérez: «La arquitectura civil española en la Edad Media y el Renacimiento» (números de 20 y 28 de Noviembre, 4 y 13 de Diciembre: copiadas casi íntegras las crónicas en la Revista *Por el Arte*, de la Sociedad de Pintores y Escultores).—D. Manuel Gómez Moreno Martínez: «El Renacimiento andaluz» (números de 21 y 29 de Noviembre, 7 y 15 de Diciembre).—D. Rafael Domenech: «Las Bases de la Estética decorativa» (números de 30 de Noviembre, 7 y 15 de Diciembre: ya no pude hacer la crónica de la cuarta lección).—Don Aureliano de Beruete y Moret: «Los pintores de Carlos II» (números de 1.º, 8 y 15 de Diciembre: fueron tres conferencias).—El autor de este escrito: «El Arte español en los Museos de la Europa central y oriental» (números de 1.º, 10 y 19 de Diciembre: quedó el curso inconcluso después de la tercera conferencia).—D. Luis Tramoyeres: «Reflejo del Arte español del siglo XV en la Italia meridional» (números de 18, 20 y 21 de Diciembre).—También redacté las reseñas de las conferencias, únicas, de D. Narciso Sentenach: «Valdés Leal» (número de 3 de Diciembre). — D. Manuel Pérez Villamil: «Carácter y representación de Salzillo en la Escultura española» (número de 12 de Diciembre). — D. Manuel Manrique de Lara: «Supuestos precursores españoles de la Estética de Wagner» (número de 20 de Diciembre)... La muerte impidió también que dieran sus Conferencias D. Cecilio de Roda, cursillo, y D. José Martí Monsó, conferencia esta última de la que llegó á publicarse el programa.

Redactadas por el Sr. Vaquer y otros, todavía en la misma *Epoca*, supliendo mi obligada falta, se dieron reseñas de las conferencias siguientes: D. José María Florit, sobre «Armas artísticas españolas» (número de 24 de Diciembre).—D. Antonio Vives, sobre «La moneda española» (número del 27).— D. Salvador Sanpere Miquel, tres conferencias, sobre «Primitivos catalanes» (números de 29 y 31 de Diciembre, y 5 de Enero de 1913).—D. Pablo Bosch, sobre «Medallas

que ilustran la Historia de España hasta el advenimiento de la Casa de Borbón» (número de 7 de Enero).—Y D. Angel Vegue, sobre «Rejería artística de Toledo» (número del 13). Aparte de la cuarta conferencia del Sr. Domenech, todavía falta crónica de alguna otra; creo recordar sí de una de D. Bernardino Martín Mínguez. De las de Literatura no hago mención.

En el nuevo año de 1913, parte considerable del crédito se va á destinar á conferencias científicas, al parecer.

Necrológicas de 1912: el Dr. Justi.

No ha querido Dios conservar por más tiempo entre nosotros á los más ilustres veteranos de nuestro saber histórico artístico.

En un sólo año hemos perdido toda la plana mayor: D. Eduardo de Saavedra, el descubridor de Numancia, como después se ha comprobado plenamente; D. Marcelino Menéndez y Pelayo, el historiador, único, de las ideas artísticas españolas; D. Aureliano de Beruete el autor del mejor libro escrito sobre el mejor pintor del mundo, Velázquez; D. José Martí y Monsó, quien avanzó más que nadie nunca en el trabajo de investigación para la Historia de la castiza Escultura polícroma española; el Dr. Carlos Justi, por último, en cosas de Arte el primero de los *hispanistas* del mundo entero... ¡Año fatal!

No queda aquí espacio para recordarles á nuestros lectores los, por otra parte, conocidísimos méritos de los cuatro gloriosos veteranos españoles. La misma nota bibliográfica, siempre útil, sería quizá innecesaria. Pero por hidalguía, por castellana nobleza, sí que debemos dedicar unas cortas palabras al Dr. Justi, jubilado Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Bonn, que apartado ya de todo contacto con la vida española, ha fallecido allí, á los ochenta años de edad, sin que España le tributara el rendido homenaje que bien le debía.

Antes de sus largos y repetidos viajes por la Península, ya se sabía de memoria nuestros clásicos, sobre todo nuestro teatro y nuestra novela castizos, y ya tenía, aun de la recóndita información de los Archivos, noticia tan cabal, como nadie más, si no es Morel Fatio, entre los hispanólogos ultrapirenaicos. Por eso si su *Murillo* es un hermoso

libro, el de *Velázquez y su tiempo* es el más apurado estudio del tiempo de Velázquez que nunca se hubiera podido planear, base crítica además y sapientisima de la obra de crítica más genial y segura, pero posterior, de Beruete, ya citada. Por último, los dos tomos (resumen de estudios sueltos de revista) intitulados «Misceláneas de tres siglos de vida artística española» son seguramente el libro de más empeño escrito sobre el Arte español, á la vez que lo más ameno, lo más íntimo y lo más complejo de toda la historiografía hispana moderna.

¡Y el Murillo sólo en alemán (en una de sus dos ediciones) se puede ver; el *Velázquez*, en alemán ó en inglés, ó en castellano, pero sin índices, desparramado en muy varios números de tres años de *La España Moderna;* y de las *Misceláneas,* uno de los veinticuatro estudios lo publicó nuestro BOLETÍN (y por otra traducción también en Valencia), tres, aparte, antes, en Barcelona, D. Ceferino Suárez Bravo y otro D. Ricardo de Hinojosa, en libro en que nadie podia esperar encontrar cosas de Arte. ¡Quedan diez y nueve intactos!

Una edición castellana de las *Misceláneas,* un tomo de otras, hechas acá en homenaje póstumo á la memoria del Dr. Justi, todavia nos redimirán, si las publicamos, de culpables y punibles olvidos, de desvío para con el anciano hispanista recientemente fallecido en las orillas del Rhin.

El Dr. Justi había nacido en Marburgo (Hesse) el 2 de Agosto de 1832. En la Universidad de su misma patria se doctoró, en 1859, disertando sobre Estética platónica; en ella, en 1860, comenzaba su profesorado de Catedrático extraardinario, tratando de Arqueologia é Historia del Arte. Fué luego Catedrático numerario, en la Universidad de Kiel, de Filosofía, á la cual, como á la Teologia y las Ciencias, había consagrado de antes su juventud, y definitivamente de Historia del Arte en la Universidad de Bonn, en 1872, en donde, ya jubilado años hace, ha fallecido el 9 de Diciembre de 1912. Al cumplir los ochenta años el pasado verano, le erigió la Universidad un busto y la ciudad de Bonn le tributó singulares honores.

Debió coincidir con su nombramiento para Bonn su primer viaje por España, y el último fué en 1892, siendo varios los que hizo entre esas dos fechas, y uno tan largo que duró trece meses, según comunicó á D. Juan Allendesalazar el «Nestor venerable de los historia-

dores del Arte» (como le apellidaban los alemanes), en la visita que nuestro consocio le hizo en Octubre de 1911. Acá fué amigo de don Pedro de Madrazo, de D. Manuel Gómez Moreno, padre (de quien hizo cumplidísimo y merecido elogio en uno de sus estudios), y de don Eduardo de Hinojosa. Era tan callado que, á veces, en dos horas de visita no se le oía el timbre de la voz, mientras se le veía gozar con la más fácil charla de su visitado español, por ejemplo el Sr. Hinojosa, de quien algunas anécdotas del Dr. Justi había yo sabido, todas relativas á su constancia para el trabajo. Las Academias de Berlín, de Munich, de Bruselas, le contaban entre sus miembros.

Aparte los estudios hispanistas, publicó grandes obras sobre *Winckelmann* y sobre *Miguel Angel* en 1866 á 1872 y en 1900-1909, respectivamente. Su primera edición del *Velázquez* fué en 1888, y su primer *Murillo* en 1892; las segundas y definitivas ediciones alemanas en 1903 y 1904, respectivamente. La traducción castellana del *Velázquez* en *La España Moderna*, desde el número de Julio de 1906 al de Octubre de 1908.

Las *Misceláneas de tres siglos de vida artística española*, reuniendo muchos trabajos de revista de distintas épocas, se publicaron, en el año 1908, en dos tomos (1).

Su contenido es el siguiente:

Tomo I.=I. Los maestros de Colonia en la Catedral de Burgos.—II. El gran Cardenal de España D. Pedro de Mendoza.—III. La lauda sepulcral de D. Lorenzo Suárez de Figueroa (traducido por don C. Suárez Bravo).—IV. Bartolomé Ordóñez y los sepulcros reales de Granada (traducido por D. C. Suárez Bravo).—V y VI. Los Lombardos en Sevilla: 1.º Pace Gazini; 2.º Los Aprile de Carona.—VII. Torrigiano.—VIII. La introducción del Renacimiento en Granada.—IX. La Catedral de Granada y Diego de Siloe. Apéndice: El fin de una Puerta antigua de ciudad (la Puerta de Elvira).—X. Los Arphe, familia de orfebres.—XI. Pintores flamencos antiguos en España (traducido y publicado por el Sr. Suárez Bravo, sólo lo referente á Luis Dalman).

(1) Al corregir pruebas, acabo de saber por D. José Lázaro y Galdeano que tiene ya preparada para *España Moderna* la traducción de las *Misceláneas*, proponiéndose hacer de ellas y del *Velázquez* castellano ediciones copiosamente ilustradas.

Tomo II.= XII. Felipe II como amigo del Arte (traducido y publicado por D. Ricardo de Hinojosa en su libro sobre el Rey Prudente). —XIII. Retratos de D. Carlos: Apéndice El Real Palacio de Madrid (bien extractado éste en la Revista de Altamira). — XIV. Jerónimo Bosch. — XV. Los pintores portugueses del siglo XVI. — XVI. Las pinturas leonardescas del retablo de Valencia (dos traducciones, publicadas, la una en Valencia en la Revista de Chabas y en Apéndice á sus ilustraciones al libro del P. Teixidor, y la otra en nuestro BOLETÍN, año de 1902).—XVII. Tiziano y Alfonso de Este.—XVIII. Laura de Dianti.—XIX. Garcilaso de la Vega.—XX. Los comienzos del Greco.—XXI. El Greco en Toledo.—XXII. La estatua ecuestre de Felipe IV, por Pietro Tacca.—XXIII. Rubens y el Cardenal Infante D. Fernando.—XXIV. El viaje español de bodas de Carlos Estuardo.

No se han coleccionado estudios sueltos, como el de las Pinturas de San Buenaventura de Herrera el Viejo y Zurbarán, el cuadro de San Fernando de Murillo, «Zurbarán y sin fin», las Santas María Magdalena é Inés de Ribera y Giordano, pero casi todos los estudios hispanistas del autor, aunque extraordinariamente sintetizados, se reflejan en el magnífico prólogo que puso al Baedeker de España y Portugal en todas sus ediciones alemanas, inglesas y francesas.

Debo á la amabilidad del Sr. Allendesalazar, al corregir estas pruebas, el conocimiento de dos interesantes folletos, resumen biográfico (aunque en forma de discurso gratulatorio) y bibliográfico del Dr. Justi, hechos por encargo de la Universidad de Bonn y de su Facultad de Filosofía, respectivamente por el Sr. Friedrich Marx y por el Sr. Heinrich Willers, y publicados en 1912 en los antes citados homenajes al octogenario decano de los hispanistas de Europa. ¡También merecerían su traducción y publicación en España!

ELÍAS TORMO.



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

CRUZ PROCESIONAL DE PLATA SOBREDORADA
Pertenece á la parroquia de San Felix de Solovio. Santiago.
Siglo XV principios del XVI.

ORFEBRERÍA GALLEGA

(Conclusión.)

Pero cuando apunta la decadencia del plateresco y á las líneas secas escurialenses suceden los retorcimientos de aquéllas y la ornamentación se apodera de las líneas, y las formas pasan de ser sujetos á la condición de elementos decorativos, parece como que el artista gallego, y al decir gallego digo el compostelano, encuentra de nuevo la fórmula perdida, y produce obras que pueden competir, como, en efecto, compiten, con las mejores que entonces se trazan y realizan en toda la Península. Un arquitecto regional da forma á la fachada del *Obradoiro*, ó sea la principal de la Basílica, y el barroco nos ofrece en ella una de sus más suntuosas y magníficas muestras: erige templos como el de San Martín, no menos digno de ser admirado; construye casas particulares festoneadas con orlas de flores y frutas, con volutas colosales y escudos que bordean verdaderos encajes de piedra. En la Escultura muéstranse por docenas artistas notabilísimos, casi todos dignos de que la posteridad conozca sus nombres, y que nos han legado retablos estupendos, cual los de la citada iglesia monacal de San Martín Pinario, el del Santuario de Nuestra Señora de la Barca, en el puertecito de Mugía, y de otras muchas iglesias; retablos en los cuales se miran bellísimas imágenes, algunas de las que son por sí solas obras de indiscutible valor artístico. Ilustran ese período varios artistas con Gambino, Felipe de Castro, Ferreyro, etc.

Fué, como digo, el estilo barroco el favorito del último período de la escuela de orfebrería compostelana, y el salamanquino Juan de Figueroa y los santiagueses Morales, padre é hijo, los que encauzaron de un modo definitivo el arte por tal rumbo estético entre los plateros de la ciudad apostólica.

Tocábale á la diócesis compostelana gozar de Prelados espléndidos que, juntamente con las ricas Comunidades religiosas, ayudaron al auge de la orfebrería en el país. Al Arzobispo Monroy sucedía, y con breve lapso de tiempo, otro no menos magnífico Prelado, D. Bartolomé Rajoy. No describiré aquí las valiosas y artísticas alhajas de oro

de procedencia madrileña (1) con que el Sr. Rajoy aumentó el tan riquísimo tesoro de la Catedral; diré únicamente, y á título de avance de sus donativos, que mandó construir cálices, cruces y copones suficientes para dotar á las iglesias pobres de la diócesis. Algunos de dichos cálices aún subsisten y son obra del hábil platero santiagués Jacobo Piedra.

Ya hablaré de la evolución que por estos tiempos sufrió el gusto de los plateros compostelanos: ahora quiero dar término á la relación de obras que precedieron inmediatamente á la dicha evolución.

Con destino al *monumento* de Semana Santa, de la Catedral, hizo el platero Antonio Morales (1719 al 1721), cien candeleros de plata; en 1725 el mismo artífice trabajó la *urna donde había de ser depositado el cuerpo de N° Sr Xpto.* Dió terminada tal urna en 1728 y se le pagaron por su trabajo 243.000 maravedís. Pesaba la alhaja la friolera de 10.606 onzas y era obra barroca de muy buen gusto, al decir de los autores de entonces. Candeleros y urna juntamente con la mayor parte del Tesoro de la Catedral, desaparecieron durante la estancia de los franceses en Santiago en 1809; así, pues, la única obra que se conserva de este Morales, es una estatuita de Santa Bárbara, de plata sobredorada, de 0'60 centímetros, por la que le pagaron 9.812 reales. Esta estatua, muy bien repujada y modelada, es como escultura argéntea, la que mejor demuestra el dominio del dibujo de que hacían gala los plateros santiagueses del siglo XVIII, y linda presea al propio tiempo, del barroco regional. El hijo de Antonio Morales fué el que hizo los cubos arriba mencionados, siendo titular de la basílica. Muerto en 1739 le sucede Francisco Rodríguez, que en 1747 labró la peana, cenefa y ángeles del altar de la Soledad, diputados éstos como de las mejores obras de argentería de su tiempo.

En 1765 trajo de Roma el opulento maestrescuela de la basílica, D. Diego Juan Ulloa, tres *lampadarios* labrados por el famoso orfebre francés Luis Baladier. Los tales *lampadarios* produjeron entre los artífices santiagueses un gran movimiento de curiosidad; y aun cuando nada había en las obras del francés, respecto de la técnica, que los orfebres compostelanos no conociesen, en lo que atañe á la orna-

(1) Estas alhajas consistían en seis candeleros de oro, una cruz de altar del mismo metal y un incensario, trabajados por el platero de Madrid Juan Farquet (año 1761).

308



Fototipia de Hauser y Menet.—Madrid

COPA DE PLATA SOBREDORADA Y CINCELADA

Escuela compostelana, mediados del siglo XVI.

PROPIEDAD DE LA SRA. MARQUESA DE VILLAVERDE DE LIMIA



Fototipia de Hauser y Menet. Madrid

PILA PARA AGUA BENDITA

Plata blanca repujada. Escuela compostelana siglo XVIII.

PROPIEDAD PARTICULAR

mentación pudieron apreciar un barroco, si más afeminado que el del país, más conforme con el gusto imperante.

Todavía adornan las tres lámparas la capilla mayor de la Catedral. De su tamaño é importancia artística puede formarse idea con sólo apuntar ciertos detalles. Cada uno de los cajones en que venían embalados pesaba 240 arrobas. Hubo necesidad de construir carros á propósito para transportarlos del puerto á Santiago. Las tres piezas (una lámpara y dos arañones) son del estilo Luis XV. Las arañas miden aproximadamente cuatro metros de alto. Figuran uno como á modo de templete, rodeado de doce grandes mecheros. En el centro del templete de uno de los dichos arañones, hay una estatua de bronce dorado á fuego, que representa la Dolorosa, adorada por cuatro Angeles; la estatua del templete del otro arañón es la del Apóstol, á quien adoran también cuatro reyes.

En un principio, la mayoría de los artífices plateros de Compostela se resistieron á seguir el rumbo francés, diputando como mejor (y en mi juicio, acertadamente), nuestro barroco. Sin embargo, no dejaban de reconocer que la manera de modelar advertida en las citadas obras de Baladier era la *última moda,* según expresión de D. Claudio Pecúl, jefe de una dinastía de meritísimos plateros, formada por sus tres hijos D. Francisco, D. Jacobo y D. Luis. Estos insignes artistas fueron los primeros que adoptaron la *última moda*, y el D. Jacobo, á imitación de los famosos arañones, hizo tres, labrados en plata y bronce, como los originales para la iglesia conventual de San Martín. En cambio, otros famosos orfebres, entre los cuales se contaba el ya citado D. Angel Piedra, uno de los más ilustres de la época, y que había sucedido á Rodríguez como titular de la Catedral, no quisieron apartarse del camino que dejaran trazado el salamanquino Figueroa y los santiagueses Morales. Pertenecen á Piedra dos preciosas estatuitas argénteas sobredoradas, repujadas y cinceladas lindamente y como de 0,55 centímetros, que representan á *Santa María Salomé* y á *San José* (1780) (?). Ambas estatuitas, producto del barroco jenuino nuestro, contrastan grandemente con las de la *Concepción* y de *Santa Teresa*, que, como las anteriores, existen en la Catedral de Santiago, y son obra de Francisco Pecúl. Distínguense las producciones de los Pécules por un sello especial de gracia y elegancia un tanto afeminada, pero de exquisito buen gusto, si bien aquel afeminamiento de

que hablo, va perdiéndose poco á poco y conforme se aleja la primera impresión que produjeran la *última moda* de Baladier y después varias obras de angentería y de cerámica aportadas de Francia por algunas casas nobles del país. Las imágenes dichas de la *Concepción* y de *Santa Teresa de Jesús* (en plata blanca y fundidas á la cera perdida), son realmente esculturas exquisitas, así por la delicadeza del modelado tanto de los rostros, manos y paños, como por el movimiento y la expresión. Cierto que, á pesar de la indicada influencia francesa, se echa de ver en seguida el conceptismo que en la realista escultura española dominaba y el parentesco que tales imágenes tienen con las de Salcillo, Ferreiro, Carmona y otros estatuarios de aquellos días, pero no por eso deja de ser notable la evolución que se verifica en el transcurso de cincuenta años, en la estética del arte en Santiago, y que señalan de un modo claro y preciso la estatua de *Santa Bárbara*, de Antonio Morales; la de *Santa Salomé*, de Jacobo Piedra, y la de *Santa Teresa*, de Francisco Pecúl.

Entre los talleres afamados que se contaban en Santiago, había varios de artífices extranjeros, como el de D. José Baullier, de quien son unas bonitos arquetas relicarios de plata blanca, que se guardan en la Capilla de las Reliquias; el de Mr. Martín, también francés; el de Blas Florentín, italiano, y el de Antonio de Souza Correa, portugués. Para todos, extranjeros é indígenas, había trabajo en abundancia todavía en el último tercio del siglo XVIII, pues además de las obras corrientes, como cálices, bandejas, vinajeras, copones, cruces, etcétera, y las alhajas que en número extraordinario se labraban para las ricas casas particulares del país (1), «la piedad y devoción que inspiraba el Apóstol, les suministraba una labor constante; y así, sólo en lámparas recuérdanse las siguientes: En 1720, el racionero Baña donó dos lámparas para fuera del Tabernáculo; en 1724 se colocaron también en la Catedral varias por cuenta de la testamentaria del canónigo Zayas; al año siguiente, otras cuatro regaladas por el Conde de Altamira y otras dos por un devoto; en 1732, el alférez don Juan Blanco regaló una; en 1733, hizo igual legado el canónigo Pardiñas...» Todavía en 1774 trabajaba uno de los Boniller (hubo dos: D. Juan y su hijo D. José) para la Catedral. En sus obras se ve que

(1) Era tal la abundancia de plata por ese tiempo en Galicia, que se hacían de dicho metal ciertos vasos de uso doméstico muy necesarios.



ESTATUITA DE SANTA BÁRBARA
Plata blanca repujada. Escuela compostelana, principios del siglo XVIII



SANTA MARIA SALOMÉ
Estatuita en plata sobredorada y cincelada. Escuela compostelana, siglo XVIII.



Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid

SANTA TERESA DE JESÚS
Estatuita en plata blanca, modelada á la cera perdida. Escuela compostelana, fines del siglo XVIII.

(CAPILLA DE LAS RELIQUIAS DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO)



BUSTO DE SANTA PAULINA
En plata, cincelado, repujado y esmaltado. (1552)
CONSERVASE EN LA CAPILLA DE LAS RELIQUIAS DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO



Fototipia de Hauser y Menet. — Madrid

SAN CLEMENTE PAPA
Estatuita en plata sobredorada repujada y cincelada (1596)
GUARDASE EN LA CAPILLA DE LAS RELIQUIAS DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO

la *última moda* había evolucionado á su vez hacia el neo-clásico, pero aún el barroco, que tantas y tan bellas obras produjera, no se diera por vencido, pues de seis años más tarde son las descritas estatuas labradas por D. Jacobo Piedra.

A partir de los últimos días del siglo XVIII, comienza la atonía en los talleres compostelanos. Se acercaba rápidamente la muerte de la histórica escuela de *ourives;* el ambiente social y político se caldeaba con los acontecimientos que habían de transformar el modo de ser nacional, y no podía pensarse en otra cosa que en disponerse para la lucha de las ideas que de modo tan hondo revolucionaron la Patria.

* * *

Realmente, el resurgimiento de la escuela de orfebrería compostelana, que abarca desde mediados del siglo XVII hasta las postrimerías del XVIII, fué casi artificial. Compostela había sido uno de los centros más importantes del mundo cristiano, por la fama de su Santuario, la de sus escuelas artísticas y de ciencias filosóficas y elesiásticas, y por el incontrastable influjo que ejerciera en el curso de los acontecimientos políticos y sociales durante los primeros siglos de la baja Edad Media. Entonces la orfebrería compostelana alcanzó altura no superada en los más célebres talleres de Europa, exceptuando los de Bisancio; y aun cuando al mediar el siglo XIII comienza la decadencia artística de la gran metrópoli gallega, como las peregrinaciones al sepulcro apostólico se hallaban en todo su auge, pues de todas las partes del mundo concurrían millares de devotos, sosteníase pujante aquella arte suntuaria que aún supo dar gallardas muestras.

Iníciase el descenso de las peregrinaciones al desplomarse el imperio de Constantino. Ya no van á Compostela siros, coptos, capadocios, armenios, egipcios, nubios, griegos..., etc.

Poco después, el gran cisma de la Reforma suprime las caravanas de devotos que de la baja y alta Alemania, de Inglaterra, en fin, de casi toda la Europa del Norte, acudían cantando el famoso himno Apostólico. Seguidamente, nuestras guerras con Flandes y Holanda, con Francia é Italia, merman considerablemente el contingente de peregrinos; al mediar el siglo XVII quedan reducidas á menos de la mitad los ejércitos de romeros que se agolpaban bajo las

grandiosos naves de la Basilica santiaguesa; por último, Luis XIV publica su famoso edicto prohibiendo las peregrinaciones á Compostela bajo severísimas penas. La decadencia de la ciudad apostólica habia llegado casi á su limite.

Artes, ciencias, comercio sufrieron las consecuencias de la lenta agonía que había de concluir con la muerte de la ciudad tres veces grande; otros centros de actividad habian surgido en la región misma, como resultado de la evolución histórica. Sin embargo, por un fenómeno que no ha estudiado la critica todavía, la riqueza de los Prelados compostelanos y de la Silla; la enorme de los muchos monasterios de Santiago y de la región; la opulencia de las casas nobles del país y el bienestar de las mismas clases populares se hacia sentir con la edificación de centenares de palacios, casas mayorazguiles, conventos y monasterios, con el lujo del vestido y de la mesa, con la depredación misma de la plata; y se da el caso curiosísimo de que en el siglo XVIII se gastan en toda España y en Galicia, por consecuencia, más millones en arte que se habian gastado desde mediados del siglo XVI.

Y la escuela de platería compostelana, al recibir la lluvia de oro que sobre ella derraman los Monroy, los Rajoy, los Altamiras, los grandes monasterios, como el de San Martín Pinario, el de Sobrado, el de Antealtares, etc., cuyas rentas eran enormes, resurge y produce, porque al propio tiempo el gusto artístico de la época encajaba por completo en el modo de sentir el arte de aquellos notabilísimos artífices.

Pero también este resurgimiento decae á su vez. Las nuevas ideas se enseñoreaban del pensamiento, y los acontecimientos históricos vinieron á concluir de dar el golpe mortal á la ciudad apostólica, por cuyas calles hacía ya más de un siglo que no discurrían las muchedumbres extranjeras, ni bajo las bóvedas de la Basilica resonaban los cánticos de los romeros. Con la soledad de aquellas naves y de aquellos claustros vino el fin de la escuela de orfebrería compostelana.

RAFAEL BALSA DE LA VEGA.
